COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE ★ ★ ★

RACCOLTE D'ARTE

3

★ ★ ROMA ★ ★

LA VILLA, IL MUSEO E LA GALLERIA BORGHESE

COLLEZIONE

DI

# MONOGRAFIE ILLUSTRATE

---

Serie V[a] - RACCOLTE D'ARTE

3.

---

## LA VILLA, IL MUSEO E LA GALLERIA BORGHESE

# Collezione di Monografie illustrate

## Serie V$^a$ - RACCOLTE D'ARTE

**diretta da CORRADO RICCI**

*Volumi pubblicati*:

1. IL PALAZZO PUBBLICO DI SIENA E LA MOSTRA D'ANTICA ARTE SENESE di Corrado Ricci, con 215 illustr.
2. RACCOLTE ARTISTICHE DI RAVENNA di Corrado Ricci, con 174 illustrazioni.

ART. JAHN RUSCONI

# La Villa, il Museo e la Galleria Borghese

CON 157 ILLUSTRAZIONI

E UNA INTAGLIOTIPIA

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
1906

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

## NEL TESTO



## PITTURE

### Scuola Umbro-Romana.



### Scuole Toscane:

FIORENTINA E SENESE.

## Scuole Bolognesi.



## Scuola Ferrarese.



## Scuola Parmigiana.



## Scuola Lombarda.



## Scuole Venete.



## Scuole Straniere.

# LA VILLA, IL MUSEO
# E LA GALLERIA BORGHESE

N palagio silenzioso e solitario che custodisce i più bei fiori dell' arte italiana: una villa che pare un giardino fatato, ove le acque e le siepi di mortella si inseguono e sembrano segnare le vie segrete della gioia e della bellezza. Fresche valli e soavi colline dense di quercie e di pini, ove l' acqua mormora una canzone perenne di dolcezza e d'amore.

Un accordo misterioso regola e regge la magnifica villa: l' arte e la natura qui si compenetrano con la forza suggestiva delle cose fatali, ed ogni minima espressione di bellezza qui assume il suo più alto significato. I tramonti splendidi, accesi di porpora e di fuoco ardono sulle cime eccelse dei verdi pini, attraverso gli alti e robusti tronchi degli alberi secolari, indorano i freschi prati sempre verdi: i queti meriggi stendono il dolce velo di pace e di riposo per le vallette nascoste, pei piccoli boschi profumati; i teneri mattini risvegliano voci di giovinezza fra i rami spessi, presso le querule fontane, e dovunque, perennemente, una mano primaverile

1. — INGRESSO DALLA PORTA DEL POPOLO.

infiora e rinverde gli arbusti e le siepi e le aiuole, e sullo specchio limpido del lago il cielo azzurro o le bianche nubi vaganti riflettono un' onda di poesia suprema. Aperti al bacio del sole o chiusi in un cerchio di dolcissima ombra, i viali infiniti e le valli spaziose, accolgono le mille fuggevoli espressioni di una bellezza eterna. Dal tremolare di un fiore sul tenue stelo, all'agitarsi dei cipressi e dei pini sotto la violenza della tempesta, ogni cosa sa quivi rappresentare mirabilmente e compiutamente la bellezza e la forza della natura, ogni suo sorriso, ogni sua gioia, ogni suo impeto. Così sotto la volta dei rami o sugli spiazzi fioriti, quasi per opera stessa della natura o di quelle divinità dei boschi e delle acque che popolano tutti i bei luoghi nelle menti feconde dei poeti, sono sorti qua e là i piccoli templi sacri agli dêi silvani e alle dee delle acque, e le memorie magnifiche di un' età grande e lontana. Sotto l' arco capace di una ricca fontana, severo e solenne, il dio Esculapio ammonisce ancora coi suoi eterni dettami, in cima ad un ampio viale una ricostruzione dei resti del tempio di Antonino e Faustina richiama secoli interi di grandezza e di gloria, mentre un piccolo tempio nascosto sotto l' ombra di roveri secolari attende ancora sul suo vedovo altare una divinità silvana. Le mille voci di bellezza, di grandezza e di gioia risuonano e si accordano e si richiamano nelle conche sonore delle fontane come in un coro magnifico. Lontano intanto, da un lato, il Vaticano erge sullo sfondo superbo la sua cupola ardita, dall' altro monte Gennaro e il Soratte e i colli Albani chiudono l' ampia scena. In questo magnifico luogo, sul ciglio estremo di una collina, aperto sulla campagna romana, è il palazzo, ed in esso opere magnifiche dell' arte aggiungono una strofa al canto incomparabile della bellezza. Accordo fortunato di due voci immutabilmente solenni che non conoscono avarizia per la nostra gioia o per la nostra consolazione.

Espressioni di antica bellezza, rievocazioni di glorie lontane hanno oggi nel quadro magnifico un nuovo sapore di giovinezza, di freschezza e d' energia. Le immagini eterne della grazia qui affermano la loro vitalità immutabile, come simboli immanenti di nobiltà e di grandezza. La vita gioconda e severa che palpita tutto intorno, sorride pur sulle rovine antiche e una carezza di primavera fiorisce le vecchie mura e le pietre corrose. Nulla qui segna la morte o la vecchiaia, ma la giovinezza della natura tutto rinfresca e rianima e ravviva. Le opere dell' arte riprendono e ripetono il motivo fortunato, e dalle sale del palazzo risuonano come nei viali della villa le parole di gioia che l' ora amara e affannata non riesce mai a soffocare.

Qui le anime tristi accorrono a chiedere un conforto o un incoramento, i tesori di bellezza, di energia e di grazia non sanno respingere chi ad essi si rivolge con fede sicura e con umile cuore. Per gli ampi viali, pei boschetti segreti, per le piazze aperte al sole e ai venti, il senso della vita palpita gioiosamente. Tutto qui pare formato ed eletto alla più sublime celebrazione dell' amore, ogni cosa sa quivi assumere la sua più dolce significazione. Un sottile spirito epicureo sembra aver diretto e regolato la magnifica creazione, adattando e formando ogni bellezza per uno scopo di gioia. L' amarezza e la solitudine e l' abbandono qui sanno trovare un conforto o un oblìo. Il quadro della felicità sa pur chiudere le piaghe dolorose e una nuova fonte di vita sorge dal sublime incoramento.

Qui non regna la solita malìa, il fascino breve di tante ville romane che chiu-

2. — UN VIALE.

dono fra le loro mura fiorite, al di là dei cancelli corrosi, pei viali stretti e tortuosi l' immagine suggestiva della gioia amorosa e l' amarezza e il rimpianto della solitudine e della desolazione, ma un ampio palpito di vita sovranamente audace ravviva e rincuora. A più nobili propositi, non ad un lento e vano e dolorante sogno incita la villa regale, e mai funzione più solenne fu compita nel domar la natura.

La città regina, dominatrice del mondo, qui trova la sua più degna espressione, come nell' ampia mole del suo maggior tempio, sulla cui facciata altamente risuona ancora oggi il nome superbo di casa Borghese.

***

La villa Borghese si stende fuor delle mura della città fra la porta del Popolo e la Pinciana, ma da non lungo tempo essa ha le proporzioni odierne — quattro miglia di circuito: — in origine essa era una piccola proprietà dei duchi di Altemps, poi sotto il cardinal Scipione Borghese fu ingrandita ed arricchita, e finalmente al principio del secolo XIX, con l' annessione degli antichi orti Giustiniani, assunse l' aspetto e la forma attuale.

Il cardinale Scipione Borghese, che fu detto *la delizia di Roma*, per la sua gentilezza e per le cure amorose che ebbe della città, nel riedificare ed abbellire chiese, nell' incoraggiare artisti e letterati e aiutare poveri, nacque nel 1576 da una sorella di Camillo Borghese (che fu poi Papa Paolo V) moglie del duca Caffarelli, ma ebbe dallo zio, oltre il titolo di Cardinale, il cognome e lo stemma. Con lui cominciò a diffondersi la fama della bellezza della villa, cui una ricchezza forse senza pari metteva subito tra le più belle e grandiose residenze d' Europa.

Lunghi viali su cui cade folta l' ombra delle antiche piante tagliano per tutti i versi l' ampio parco, mentre qua e là tra i viali superbi ove nell'inverno si raccoglie un morbido tappeto di foglie di platani e di quercie, tra i verdi prati lungo i pendii delle colline, tra i cespi fioriti nella primavera e nell' autunno, le fresche fontane muscose continuano i loro dolci colloqui, e i sereni templi alzano silenziosi le vecchie colonne annerite. È un regno di grazia, nel quale una ricchezza non vana ha saputo trar partito di ogni eleganza con un' armonia e una vivezza rare.

Non mai nelle ville romane — le belle ville che circondano la città come un monile naturale — si era saputo raccogliere e ordinare con miglior senso il tesoro della decorazione naturale. Dall' ampio ippodromo al piazzale di Siena, memore ancora di nobili tornei, dal chiaro lago ove posano invitanti le belle acque del lago di Bracciano, al palazzo fiorito di bassorilievi, dalle antiche fontane ai boschetti, dai viali fatti come un nido d'amore alle piazze ardenti di sole, par che veramente un genio silvano abbia diretto con tutta la sapienza dell' arte l'ordinamento della villa.

Giovanni Fontana, il Camporesi, il Moore, l'Asprucci, il Canina diedero l'opera loro nell'abbellire gli ameni giardini ; artefici geniali che seppero armonizzare insieme i diversi stili, i generi diversi, per fare un tutto solenne e ordinato.

La villa, che ispirò parecchi poemi non indegni, come quello ora divenuto rarissimo, del Borsi, e le sestine del Leporeo, fu così cantata da Andrea Brigenti, nel suo poema [1]:

[1] *Villa Burghesia, vulgo Pinciana, poetice descripta* — Romae 1716.

3. — UN VIALE

Inclyta regali canimus Viridaria cultu
Unde opibus peperit Burghesia dextra profusis
Egregium tibi Roma decus. Quae ingentia passim
Magnanima debes rerum molimina genti
Unde Quirinali Janique a nomine colli
Et Vaticano clarissima gloria campo
Exquiliis et tantus honos, haec fama per Orbem
Interea celebret, culti dum Septa vireti
Nostra canit primo desudans Musa labore

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . Quid Thessala Tempe
Quid vel pensilibus celebrem Babylona viretis
Septa vel Alcinoi cultive arbusta lycaei
Quidve hortos Luculle tuos, vel Caesaris umbras
Vel tua Sallusti, Aetas haec viridaria quaerat?

E oltre questi maggiori poemi quante poesie minori, dal tempo della sua fondazione sino ad oggi, sono state inspirate dalla villa magnifica, e quante descrizioni, da quella del Manilli e del Montelatici che la illustrarono in due grossi volumi, fino ai ricordi di viaggi e ai romanzi che hanno per iscena Roma! Così pure Madame de Staël la ricorda nel suo classico libro:

« On y voit des arbres de toutes les espèces et des eaux magnifiques. Une réunion incroyable de statues, de vases, de sarcophages antiques, se mêlent avec la fraîcheur de la jeune nature du Sud. La mythologie des anciens y semble ranimée. Les naïades sont placées sur le bord des ondes, les nymphes dans les bois dignes d'elles, les tombeaux sous les ombrages élyséens : la statue d'Esculape est au milieu d' une île, celle de Vénus semble sortir des ondes : Ovide et Virgile pourraient se promener dans ce beau lieu et se croire encore au siècle d'Auguste. Les chefs-d'œuvre de sculpture que renferme le palais lui donnent une magnificence à jamais nouvelle. On aperçoit de loin, à travers les arbres, la ville de Rome et St. Pierre et la campagne et les longues arcades debris des aqueducs qui transportaient les sources des montagnes dans l' ancienne Rome. Tout est là pour la pensée, pour l'imagination, pour la rêverie.

« Les sensations les plus pures se confondent avec les plaisirs de l'âme et donnent l'idée d'un bonheur parfait.... »

***

La bella serenità della villa magnifica è stata in questi ultimi anni offesa da due volgari monumenti che vi sono stati ospitati, per dono grazioso di due nazioni amiche. La Germania per opera del suo imperatore ha voluto offrire alla città di Roma un grande e pesante monumento alla gloria e alla memoria fulgida di Volfango Goethe. Ma questo monumento, opera del mediocrissimo scultore tedesco Eberlein, che era già stato rifiutato da alcune città tedesche cui era stato offerto, eretto in Roma, nella villa Borghese, è un ben povero omaggio all'arte grandissima del poeta tedesco che tanto amò Roma e l' Italia. L' altro pure, offerto alla città dalla lega Franco-Italiana di Parigi, rappresenta e glorifica in Roma Victor Hugo, ma è piuttosto la caricatura d' un monumento e di un'opera d'arte.

La bellezza serena della villa non meritava simili attentati; speriamo almeno che questi siano gli ultimi e che i tanti monumenti che nella fantasia di scultori e di comitati sono destinati alla bella villa non siano per seguire l' inonorato esempio. Possano intanto gli dêi protettori della bellezza silvana, e le acque, il sole e il gelo velare del loro bel velo di muffa e di licheni il candore impuro di questi novissimi

4. — G. L. BERNINI: BUSTO DEL CARD. SCIPIONE BORGHESE — VENEZIA, RR. GALLERIE.
(Fot. Alinari).

marmi che tanto risaltano sul fondo verde degli alberi secolari.

L' anima della villa Borghese è una cosa sacra e non impunemente si può ad essa recare oltraggio.

***

In cima ad una collina boscosa, nella parte più remota della villa, quasi al confine sulla campagna romana, si erge ora l'elegante palazzo, che raccoglie le mirabili

5. — FONTANA D'ESCULAPIO. (Fot. A. J. R.).

collezioni di scultura e di pittura, la storica galleria Borghese che fu ben detta *la regina delle gallerie private.*

Il casino tutto fiorito di fregi, di bassorilievi e di statue rappresentanti storie di amore, fu costruito al principio del XVII secolo dal fiammingo Giovanni Vasanzio per ordine di Paolo V, e fu restaurato nel secolo XVIII quando furono rifatte la facciata e la scala.

Dal palazzo sulle rive del Tevere, il bel palazzo fatto *come un gran clavicembalo d'argento*, le opere d'arte sono venute in un'ora grigia a chiedere ospitalità al piccolo casino della villa che le ha accolte e le ha gelosamente custodite in una perenne festa di verde e di sole.

Qui già in gran parte erano state le opere magnifiche della collezione, e qui in origine avevano esposto la loro bellezza i quadri raccolti dal cardinale Scipione. Divisi poi dalle numerose e famose sculture, andarono a risplender nelle magnifiche sale del grande palazzo urbano, finchè, tornate alla sede originaria, ricomposero la corona superba del cardinal Scipione.

Nelle belle sale del casino risplendettero già le due famose collezioni di sculture antiche note col nome di monumenti Borghesiani e monumenti Gabini, raccolte da Marcantonio Borghese e illustrate degnamente da Ennio Quirino Visconti. Disgraziatamente esse furono cedute, per forza, da Camillo Borghese, marito di Paolina Bonaparte, a Napoleone I, che le collocò nel Museo del Louvre, in cambio di una somma, che non fu mai interamente pagata, e della badia di Lacedio presso Torino.

In pochi anni però una nuova collezione di sculture venne a ripopolare le sale deserte, e questa raccolta se non ha ora l'importanza della prima, raccoglie tuttavia opere degne di altissima considerazione.

È tra queste il bellissimo *Fauno* (ill. 22), trovato a Monte Calvo, in Sabina, solo nel 1824, e sfuggito in tal modo all'esilio immeritato delle belle raccolte borghesiane. Nella severità e nell'eleganza del trattamento questo satiro supera di gran lunga tutti gli altri delle collezioni romane: la volgare figura è resa in modo affatto spirituale e se un restauro errato, eseguito sotto la direzione del Thorwaldsen, non lo avesse fatto suonatore di cembali, l'armonia delle membra in movimento turbinoso e delle guancie gonfie di suonatore di flauto sarebbe migliore e più distinta. Questa magnifica scultura che deriva da un originale in bronzo del principio del-

l' età ellenistica, rivela assai potente l' influsso dello stile di Lisippo, ed è, ad ogni modo, uno splendido esemplare dello stile grandioso del V secolo.

Un' altra mirabile scultura, più tarda, poichè deriva da un originale non anteriore al tempo di Alessandro Magno, è il famoso *Ermafrodito* (ill. 29), uno dei migliori esempi di questa rappresentazione sensuale. Sogna un bel sogno voluttuoso la delicata e femminea figura, e il sogno dolcissimo pare accarezzarlo blandamente e tutto il bel corpo pare fremere di delizie sovrane in una visione di lussuria indomabile. In questa delicata e turbante creazione si è voluto vedere una replica dell' originale di Policleto citato da Plinio, ma l' Ermafrodito di Policleto era in bronzo, mentre il motivo di questa statua sembra essere stato concepito per il marmo. Questa mirabile statua fu trovata presso la chiesa di Santa Maria della Vittoria, nei lavori di scavo, ed i carmelitani del convento, non sapendo come conservare la voluttuosa scultura, l'offrirono in dono al cardinal Scipione Borghese che accettò di buon grado l' offerta preziosa e volle in cambio costruire a sue spese la facciata della nuova chiesa.

Molte altre sculture, di minor valore storico ed artistico, fanno corona a questi due massimi esemplari, ma in mezzo a queste serene antichità, tre sculture del Bernini ed una del Canova parlano dei tempi nuovi.

Il cardinal Borghese aveva ordinato al giovane Bernini quattro sculture e di queste quattro, tre sono ancora al Museo della villa, l' altra, rappresentante il ratto di Proserpina, passò più tardi alla famiglia Ludovisi, che la collocò nello scalone del nuovo suo palazzo in Via Veneto.

Le tre belle sculture ci rappresentano ancora oggi assai esattamente le virtù mirabili del genio del seicento. Lontano da certe intemperanze della sua vecchiaia, il Bernini si rivela in questi marmi nella miglior luce del suo talento agilissimo e fecondo: sono in queste tre opere, così intimamente connesse fra loro, i germi che poi fiorirono e fruttificarono in modo meraviglioso: la sua grazia e la sua forza mirabilmente fuse in opere di squisita poesia e di robusto vigore. Il suo versatile genio e la sua straordinaria abilità lo fecero padrone di ogni forma d'arte e come egli mostrò la sua virtù nell'architettura e nella scultura, così do-

6. — VILLA BORGHESE VEDUTA DALLA TERRAZZA DI VILLA MEDICI.
(Fot. A. J. R.).

minò la materia per esprimere coi marmi ogni leggerezza ed ogni forza, ogni grazia più squisita ed ogni grandiosità più salda e più potente.

Di queste tre opere una non dà forse intera la misura del genio del Bernini, ed è il gruppo di *Enea e Anchise* (ill. 40), ma è in questa un ricordo assai prezioso della sua educazione artistica. Il Baldinucci, biografo coscienzioso del maestro, dopo aver ricordato che questo gruppo fu scolpito dal Bernini all' età di 15 anni, nota che in esso si riconosce « alquanto della maniera di Pietro, suo padre ». Il Bernini fu infatti iniziato all'arte dal padre, scultore e pittore valente e conosciuto, che continuava nel tardo seicento gli ammaestramenti di Michelangelo e del Giambologna. Un influsso dell' arte paterna, calma, fredda e misurata, è assai chiaramente visibile in questo gruppo nel quale manca ancora il fuoco del genio di Gian Lorenzo. Il giovine Enea col vecchio Anchise sulle spalle, avanza lentamente, non avvedendosi forse, o già dimentico che dietro di lui arde di un incendio distruttore l' antica città paterna. L' incertezza in che l' eccessiva giovinezza lasciava il maestro, non concedeva ancora il grande slancio di vita e di passione che doveva animare poi tutte le sue creazioni, e la mano ferma e misurata del padre ratteneva ancora il giovine scultore dal suo volo rapido e ardito.

Ma ecco già la personalità grande del Bernini che si afferma in modo decisivo e potente nell' energico *David* (ill. 39), magnifica scultura che il Baldinucci così, sobriamente e vivamente, ricorda: « In quest'opera egli superò di gran lunga sè medesimo, e condussela in ispazio di sette mesi, e non più, mercè che egli fin da quella tenera età, com' egli era poi solito dire, divorava il marmo, e non dava mai colpo a vôto: qualità ordinaria non de' pratici dell' arte, ma di chi all' arte stessa si è fatto superiore. La bellissima figura ch' egli ritrasse dal proprio volto suo, con una gagliarda increspatura di ciglia allo ingiù, una terribile fissazione d' occhi e col mordersi con la mandibola superiore tutto il labbro di sotto, fa vedere meravigliosamente con la frombola pigliar la mira alla fronte del Gigante Filisteo; nè dissimile risoluzione, spirito e forza si scorge in tutte le altre parti di quel corpo, al quale per andar di pari col vero, altro non mancava che il moto; ed è cosa notabile che mentre egli la stava lavorando, a somiglianza di sè medesimo, lo stesso cardinal Maffeo Barberino volle più volte trovarsi nella sua stanza e di sua propria mano tenergli lo specchio ».

Non è dubbio che questa bellissima statua sia stata composta sotto la suggestione dell' antico, specialmente di una famosa scultura, il *Gladiatore combattente* che era conservato nella primitiva raccolta Borghese. In questa sana e sobria interpretazione dell' antico, il Bernini affermò meravigliosamente la propria originalità, e per essa espresse in modo incomparabile la verità e la vita.

L' aquila del seicento aveva spiccato il suo volo per affermare sempre maggiormente le conquiste magnifiche della sua fantasia.

Così il marmo che seguì, il *Ratto di Proserpina*, ora al palazzo della Regina Margherita, rivela un' altra nobilissima conquista dell' arte sua. Ma il suo più degno capolavoro, il vero trionfo del suo genio giovanile fu l'*Apollo e Dafne* (ill. 43), il più dolce e sereno gruppo di tutta la scultura del seicento.

Fugge la graziosa fanciulla inseguita dal Dio e spaurita dall' audacia divina, ma ecco che per miracolo sovrano già si trasforma in pianta ad arrestare il desiderio del dio.

7. — LA PINETA SOPRA PIAZZA DI SIENA.

Una legge mirabile regola di un vivo accordo il bellissimo gruppo. Il giovine Apollo agitato e bramoso insegue la figlia di Peneo e l' incalza: nella corsa il manto finissimo e i capelli si agitano al vento con una leggerezza quale l' arte non tentò forse altrimenti mai, e tutto il gruppo freme di un così largo sospiro di desiderio e di terrore. Il dio ha già quasi raggiunta la bella fanciulla fuggente e già quasi l'afferra con una mano desiderosa e robusta, il suo volto sereno è agitato dalla corsa e dal desiderio, e lo sguardo fisso freme di un ardore interiore, ma la fanciulla spaventata e timorosa esala in un grido acuto il suo pudor virginale ed un prodigio improvviso la difende e la protegge. Ella si muta rapi-

8. — UN VIALE.

damente in alloro e già il tronco della pianta l'avvolge a formare un baluardo invincibile all' audacia del dio: le dita dei piedi già si trasformano e da esse spuntano sottili e robuste radici che già affondano nel terreno, e dalle mani alzate al cielo nell'atto del terrore già sorgono vigorosi virgulti, mentre i capelli pure agitati dalla corsa si tramutano in rame sottili, terminano in foglie già mosse dal vento.

> Subitamente Dafne s' impaura,
> le copre il volto e il seno un pallor verde.
> Ella sembra cader, ma la giuntura
> dei ginocchi riman dura e inerte.
> S'agita invano. L' atto della fuga
> invan le torce il fianco. Si disperde
> il senso della vita nella terra,

come cantò imaginosamente Gabriele d'Annunzio.

Non mai l' arte tentò tanta audacia, con tanto squisito senso d' equilibrio e d'armonia, con così vivo e sottile spirito poetico. Il mito amoroso e doloroso non poteva essere rappresentato più sobriamente e con maggior evidenza. L' ardor del dio, la meraviglia, il timore, hanno la loro giusta misura e par di poterne cogliere quasi l'eco sonora nel grido della fanciulla timorosa, nel sussurro affannoso del giovine amante. Alita intorno alle due bellissime figure un soffio vago di desiderio, di brama e di spavento, che fa fremere le membra fresche e giovanili, come il vento agita il manto, i capelli, le novissime fronde.

La squisita poesia del giovane Bernini non era ancora angustiata dai tormenti di una passione morbosa e l' opera squisita poteva avere un nobile significato morale e recar degnamente il distico che il cardinal Maffeo Barberini vi fece incidere sulla base:

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae,
Frondes manus implet, baccas seu carpit amaras.

Il genio giovanile del Bernini si slancia in questa scultura con un vero impeto lirico. Egli veniva dettando nuove leggi all' arte poichè per opera sua la scultura diveniva quasi una rivale della pittura, rubando a questa la leggerezza dei veli, lo splendore dei rasi, la vita che palpita per i colori e per le ombre, l' armonia dei toni che rivaleggiano con la natura. Leonardo aveva detto che la pittura è una poesia che si vede e Gian Lorenzo Bernini, scoprendo un' altra faccia della bellezza, faceva sì che anche la scultura potesse essere una poesia che si vede. L' antica questione della superiorità dell' una sull' altra delle due arti sorelle poteva trovare un formidabile campione nel Bernini, poichè il suo genio magnifico ha mostrato, in uno straordinario virtuosismo, delle virtù insospettate nella scultura.

Accanto a questo agitato gruppo posa, in una calma solenne, la *Venere Vincitrice* (ill. 50) di Antonio Canova, nella quale lo scultore ritrasse la sorella di Napoleone. Paolina Borghese, la bella donna che il pallido eroe chiamò la più bella del suo tempo, giace mollemente sopra un talamo, in un' attitudine che vorrebbe essere nobile e voluttuosa. Ma qui più che altrove il Canova ha mostrato la freddezza, la falsità della sua arte, poichè la ricerca dell' eleganza e della semplicità è spinta veramente all'eccesso. L'anima inquieta e tormentata della Paolina Borghese non poteva essere rappresentata in una così calma scultura. Eppure al suo tempo quest' opera suscitò fanatismi e, secondo Antonio d'Este, biografo del Canova: « eccitò tal desiderio negli illustri stranieri che a folla corsero ad ammirarla, che non pur paghi furono di idolatrarla nel giorno, ma anche la sera al lume di torchietti bramavano vederla per rilevare meglio la bellezza e la gradazione della carnagione, che fu forza circoscriverne l' accesso ».

Finito l' Impero e le sue false rievocazioni del passato, noi guardiamo con occhio indifferente le forme di questa Venere, poichè quest' arte non corrisponde più al nostro sentimento, e le rievocazioni e i ritorni significano troppo spesso debolezza e materialità.

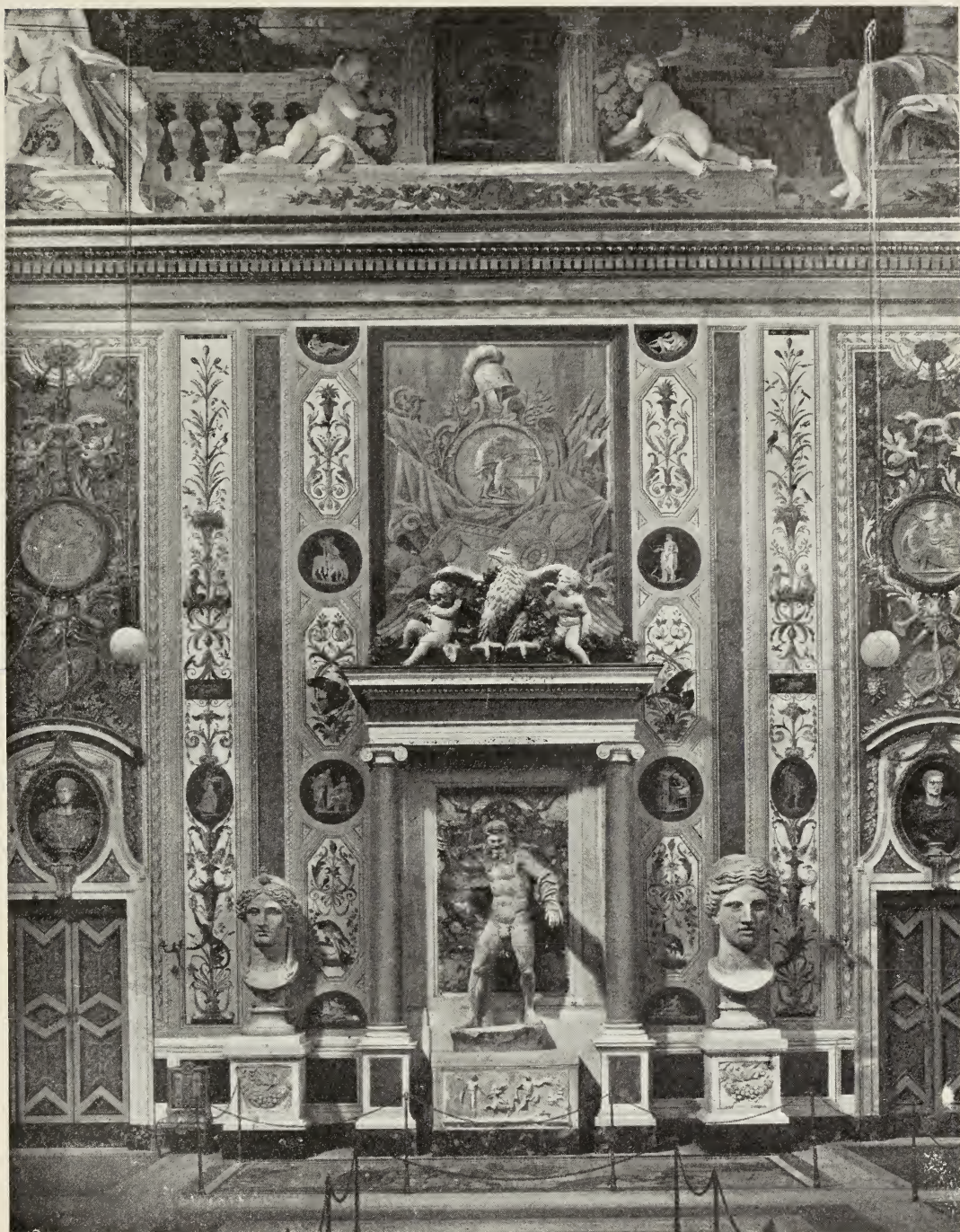
***

La splendida collezione di quadri sorpassa di gran lunga la raccolta dei marmi preziosi. Opere d' arte elettissime qui rappresentano le più nobili glorie della pit-

tura italiana, espressione magnifica delle più sublimi concezioni, dei più fulgidi sogni della bellezza. Dall' aurora al tramonto, quasi tutte le scuole d'Italia qui sono rappresentate in modo degno ; qui il nascere e il crescere e l' affermarsi e le vittorie magnifiche sono segnate come in tante pagine di gloria.

Nelle ricche sale del casino, decorate con lusso e sentimento d'arte elettissimo, le opere più belle dell' arte italiana sono state amorosamente raccolte; ogni scuola, ogni età hanno fornito le più degne manifestazioni della pittura. Unica fra le tante collezioni romane essa raccoglie opere del primo Rinascimento e dei secoli XVI e XVII, rappresentando così in un insieme veramente straordinario ed unico tanti secoli d'arte e tante diverse e celebri scuole. Tutte le altre gallerie romane risentono troppo del tempo nel quale furono costituite, nell'abbondanza di opere del secolo XVI e XVIII, e il valore della Borghese è quindi assai maggiore di quanto pur possa sembrare, perchè essa è la sola collezione romana che accanto ad opere famose della decadenza e del seicento, raccoglie ed espone i più freschi fiori del Rinascimento. Ben degnamente, quindi, essa meritò il nome di « regina delle gallerie private », nome che le rimase pur dopo il passaggio della raccolta allo Stato. Essa è pur sempre la collezione amorosamente formata dal cardinal Borghese, e il nome superbo della casa patrizia non si può staccare dalla sua miglior memoria.

Poche opere, ma elette, rappresentano la scuola toscana, e prima fra tutte un tondo attribuito al Botticelli (ill. 65). L'opera rivela subito la mano del graziosissimo fiorentino nel disegno corretto, nell' ottima architettura, nell' armonia dei gruppi. Tutto il quadro è nello spirito del gentile maestro: la sua grazia un po' sentimentale, la soavità e la gentilezza dell' arte sua sono interamente nella composizione delicata e armoniosa ; mille piccoli dettagli lo rivelano in modo sicuro : le mani che sfiorano, accarezzano le cose e non le toccano, i fiori, gigli, gelsomini, rose e cardi azzurri che sorridono per tutto, sulle coppe d'oro, sui capelli degli angeli, intorno ai polsi; il canto divino degli angeli che par innalzarsi dolcemente intorno alla Vergine amorosa, il pio fanciullo ginocchioni adorante con tutta la fede della sua anima inconsapevole e mistica, richiamano subito il maestro. Ma il colorito è chiaro, slavato, stentato, le rose delle coppe sono eseguite materialmente, colorite in modo così pesante da sembrare fiori di carta, i capelli dei tre angeli di destra sono duri, rozzamente coloriti, di un biondo stoppa, le bocche hanno un fondo nero, materiale, tanto che non si può attribuire al maestro tutta l' esecuzione dell' opera. Il Botticelli, certo, ne compose il cartone e ne cominciò l' esecuzione. Il suo pennello si ritrova qua e là, specialmente nella figura del S. Giovannino dal colorito più caldo, dalle ombre più profonde, dai capelli castani lumeggiati d' oro, ma la mano dello scolaro che continuò e credè compiere l' opera squisita del maestro ha soffocato l' impeto magnifico della sua nobilissima poesia.

Un' opera degnissima di Lorenzo di Credi ricorda l' età nella quale il giovane discepolo del Verrocchio studiava insieme con Leonardo, e dal condiscepolo apprendeva quanto, se non più, che dal maestro. È un tondo rappresentante la *Madonna col Bambino e S.^r Giovannino* (ill. 67), e fu a lungo attribuito a Leonardo da Vinci, anche perchè il Vasari ricordò che Leonardo « fece una Nostra Donna in un quadro che era appresso Papa Clemente VII, molto eccellente, e fra le altre cose che vi

9. — SALA D' INGRESSO.

(Fot. Anderson).

erano fatte, contraffece una caraffa piena di acqua, con alcuni fiori dentro, dove oltre la meraviglia della vivezza aveva imitato la rugiada dell' acqua sopra, sì che pareva più viva della vivezza ». Il vaso dell' acqua sul davanzale ha facilmente tratto in errore ed ha potuto far richiamare il nome divino di Leonardo, ma il colore giallo terra dei corpi, i contorni marcati con forza, quasi col bulino, la testa del S. Giovannino difettosa nello scorcio, e il corpo del Bambino eccessivamente gonfio, rivelano la mano del condiscepolo di Leonardo. Una grande finezza, un'accuratezza incomparabile è tuttavia in tutta la composizione, ove pure si trova uno slancio di grande artista nella bella vivezza del manto azzurro coi risvolti gialli, degna veramente di Leonardo.

Un altro tondo ancora è attribuito a Lorenzo di Credi, un' opera finissima, di un fascino profondo e suggestivo, che resta pur sempre un problema interessante della storia dell'arte. Il tondo, che rappresenta una *Sacra Famiglia* (ill. 66), è attribuito, nel Catalogo della Galleria, a Lorenzo di Credi, mentre lo Jansen, nella sua monografia sul Sodoma, lo attribuì senza incertezze al maestro vercellese. Il Burckhardt segue il catalogo e lo dà al Credi, quantunque per il colorito gli ricordi a metà Leonardo e a metà il Signorelli. Giovanni Morelli, per la gradazione dei colori molto più profonda di quella di Lorenzo di Credi, lo attribuisce ad un fiorentino che dopo esser stato alla scuola del Botticelli si sarà poi accostato a Lorenzo e verosimilmente avrà pure lavorato nella bottega di costui. Il quadro tuttavia non sembra di un solo artista. Il pittore che ha disegnato la Madonna in ginocchio con le gambe eccessivamente lunghe, con la bella testa tanto china che perde della sua bellezza, non può aver disegnato il S. Giuseppe, creazione veramente leonardesca, che ha nella testa un'espressione di pensiero ed una forza affatto ignota al Credi. Anche l'esecuzione, materiale nelle figure della Vergine e del Bambino, dal colorito pesante e duro, senza alcuna grazia, diviene abilissima nel S. Giuseppe ove il chiaroscuro è profondo, energico, il disegno robusto e potente e ogni dettaglio curato con grazia squisita: i capelli, le pieghe del manto e della veste son resi con verità minuziosa e in un modo largo e sicuro. Anche il fondo, il bel paesaggio che si perde nella lontananza fra valli e fiumi e colline fiorite e boscose, è magistralmente reso con una tecnica larga e rapida.

Ma non poche opere, universalmente attribuite a Lorenzo di Credi, ripetono una parte del tondo. La figura della Madonna e del Bambino, il muro tagliato, il paese sono identicamente riprodotti nell'*Adorazione* dell'Accademia di Belle Arti a Firenze, e nei due tondi assegnati al Credi nella Galleria degli Uffizi.

Non potendo supporre che un artista maggiore di Lorenzo di Credi sia ricorso ad un plagio così evidente, e riconoscendo anzi nel maestro la consuetudine a ripetersi, si deve ammettere che nel quadro hanno lavorato due mani diverse, Lorenzo di Credi per una parte, ed un maestro assai più potente e profondo di lui per l'altra.

Due opere di Andrea del Sarto mostrano un'altra età e un altro aspetto della scuola toscana. I due quadri rappresentano una *S. Maria Maddalena* (ill. 74) e una *Sacra Famiglia* (ill. 75) e sono tra i più significativi dell'arte di Andrea del Sarto. Nel primo specialmente la profondità incomparabile, la trasparenza del colorito, l'armonia sottile dei toni e la luminosità magica richiamano ad alta voce il maestro. Tutta la

10. — SALA DELL' ERMAFRODITO — PARTICOLARE DI UNA PARETE.

(Fot. Alinari).

sua virtù di grandissimo colorista qui si afferma potentemente nell'amorosa cura con la quale ogni parte è stata accarezzata e illuminata dal suo pennello, che ha riccamente prodigato da una splendida tavolozza i più teneri colori, le più armoniose tinte. Una delicata sinfonia di luci e di colori, iridescenti come la madreperla, tenui e cangianti come le luci di un tardo tramonto, è soffusa per la soave figura, ove i contorni sfuggono come in una nube, ove le ombre sapienti accordano i più audaci trapassi di colori. Il volto della Santa è velato di tristezza come il colorito del

11. — PAESAGGIO.

quadro, ma gli occhi di lei risplendono, in un lento languore, di una profonda magìa e il suo sguardo accompagna a lungo, con un'eco languida ed appassionata, chi ad esso ha chiesto la parola serena di Andrea del Sarto.

Il Morelli, pur riconoscendo quest'opera come « attraente », non credè di attribuirla al maestro, ma ad un suo diligente imitatore, il Puligo, il quale veramente è sempre nero, fuligginoso e oscuro, e non seppe mai accostarsi all'incomparabile maestro. Questa stessa Galleria possiede due quadri del Puligo (nn. 432, 468), che possono utilmente esser messi a riscontro con quest'opera per mostrare a quanta distanza il discepolo seguiva il maestro e quanto nell'imitazione perdesse l'inspirazione e le forme di Andrea del Sarto.

12. — UN PRATO SOTTO IL PINCIO. (Fot. A. J. R.).

L'altro quadro di Andrea del Sarto — una *Sacra Famiglia* (ill. 75) — ci rappresenta l'età più tarda del maestro, quando la facilità stessa con la quale egli coloriva lo conduceva nell'eccessivo, nel falso, nello stentato, e quando anche la forma non corrispondeva alle nobili tradizioni della sua miglior giovinezza. Egli allora troppo di sovente ricorreva agli aiuti e agli scolari per compire le opere facilmente composte, rapidamente gettate giù, e in questo quadro la mano di un suo allievo è forse riconoscibile nel lividore di alcuni toni, nell'opacità e nella durezza di alcuni colori. Ma il maestro sembra aver disegnata e colorita nel miglior vigore delle sue forze la figura della Vergine che ha tutta la bellezza maestosa, la tenerezza languida e appassionata delle più nobili donne di Andrea del Sarto. Il quadro reca in alto il monogramma dell'artista, che consiste in due A intrecciati, ma il Morelli considerò il quadro e il monogramma come apocrifi, riconoscendo la mano di Andrea solamente nella composizione. Esso ci sembra invece uno dei più caratteristici degli ultimi suoi anni, quando i difetti e le deficienze sembravano interamente nascondere le sue primitive virtù.

Un grazioso ritratto di una grande semplicità e di una certa freschezza giocosa, richiama alla mente un'opera famosa di Raffaello, il ritratto, ora nella Galleria Pitti, di Maddalena Doni (ill. 71). La somiglianza tra l'uno e l'altro è indiscutibile. L'imitatore ha però modestamente trasformato l'opera di Raffaello dando alla figura gli attributi di Santa Caterina ed introducendo nel quadro alcuni dettagli che Raffaello aveva lasciato solo in un disegno ora alla Galleria del Louvre.

Il nome di Raffaello suona troppo alto per questo ritratto simpatico ed elegante, ma pur povero di spirito; gli inventari della Galleria lo assegnavano alla scuola del Perugino, ma nulla del maestro di Raffaello è in quest'opera eminentemente fiorentina. Il sen. Morelli vi riconobbe forme speciali di Ridolfo del Ghirlandaio e del Granacci, di quest'ultimo specialmente, quantunque per il freddo paesaggio e per altre minute caratteristiche sembri più verosimile il nome del primo.

Ed ecco un altro ritratto che della scuola fiorentina mostra una delle pagine più fulgide. È un ritratto di Jacopo da Pontormo (n. 408; ill. 78) e, secondo il Venturi, rappresenta il cardinal Marcello Cervini degli Spannocchi, che fu poi Papa Marcello II. Fu creduto a lungo che rappresentasse un cardinale di casa Borgia poichè così era indicato fin dal 1727 nella *Descrizione di Roma moderna*, e questa attribuzione ha tratto

in errore lungamente storici e critici dell'arte. Ma i due Borgia che nel 1500 furono creati cardinali da Papa Alessandro VI, Pier Ludovico cioè e Francesco, morirono, il primo nel 1512, l'altro nel 1511, mentre il quadro mostra chiaramente d'esser stato dipinto in un'età alquanto posteriore. D'altra parte il cardinale è barbato e si può notare che solo dopo il 1527 i cardinali usarono lasciarsi crescere la barba. Un argomento decisivo per riconoscere la personalità del cardinale è dato dal fondo di cuoio sul quale è ripetuto tre volte lo stemma degli Spannocchi e dei Cervini. Il Passavant, che credè il ritratto rappresentasse un cardinal Borgia, lo attribuì in gran parte a Raffaello: la testa e le mani, secondo l'antico biografo del Sanzio, apparterrebbero al divino maestro, il resto sarebbe opera di uno scolaro. Crowe e Cavalcaselle riconobbero egualmente l'arte di Raffaello tanto nella testa quanto nelle mani, benchè riconoscessero nel fondo un carattere fiorentino insolito al maestro, e attribuirono il quadro a Pierin del Vaga. Il senatore Morelli, analizzando minutamente l'opera, ritrovò alcune caratteristiche personali al Pontormo, quali la modellatura dell'occhio profondamente incavato, il disegno delle mani col difettoso modellato della prima falange dell'indice, e la carnagione spungosa. Tutto il colorito del quadro ha un carattere eminentemente fiorentino, ben diverso dal colorito umbro e dal romano. L'unico sapore raffaellesco in questo ritratto è nell'atteggiamento del cardinale e nella tavola col ricco tappeto, nel libro aperto e nel prezioso campanello cesellato, particolarità tutte che il Pontormo ha tratte, senza dubbio, dal famoso ritratto di Leone X di Raffaello, ora nella Galleria Pitti a Firenze.

13. — BOSCHETTO NEL GALOPPATOIO.

(Fot. A. I. R.).

Un altro ritratto ancora richiama il Pontormo (n. 74), ma è un'opera assai meno forte e meno espressiva di questa. È un ritratto di magistrato, nel quale, accanto alle preziose qualità di disegno e di colore del Pontormo, sono delle deficienze insolite al maestro. Nella stoffa rossa della toga, sapientemente composta e vivamente lumeggiata pur nelle pieghe, nella modellatura abile e vivace delle mani, si riconosce chiaramente il Pontormo, mentre la testa è fredda, dura, incerta, mal disegnata persino, tanto da rendere più che probabile la supposizione del Venturi, che il ritratto sia stato composto a memoria o per mezzo della maschera o di disegni di seconda mano. Non è qui quell'energica espressione fatta di signorilità e di carattere che anima tutto il ritratto del cardinal Cervini, nè la ricca eleganza fiorentina di quello; questo ritratto di magistrato è degno di considerazione solo per il nome che porta: esso è troppo lontano dallo spirito arguto del Pontormo, e troppe deficienze

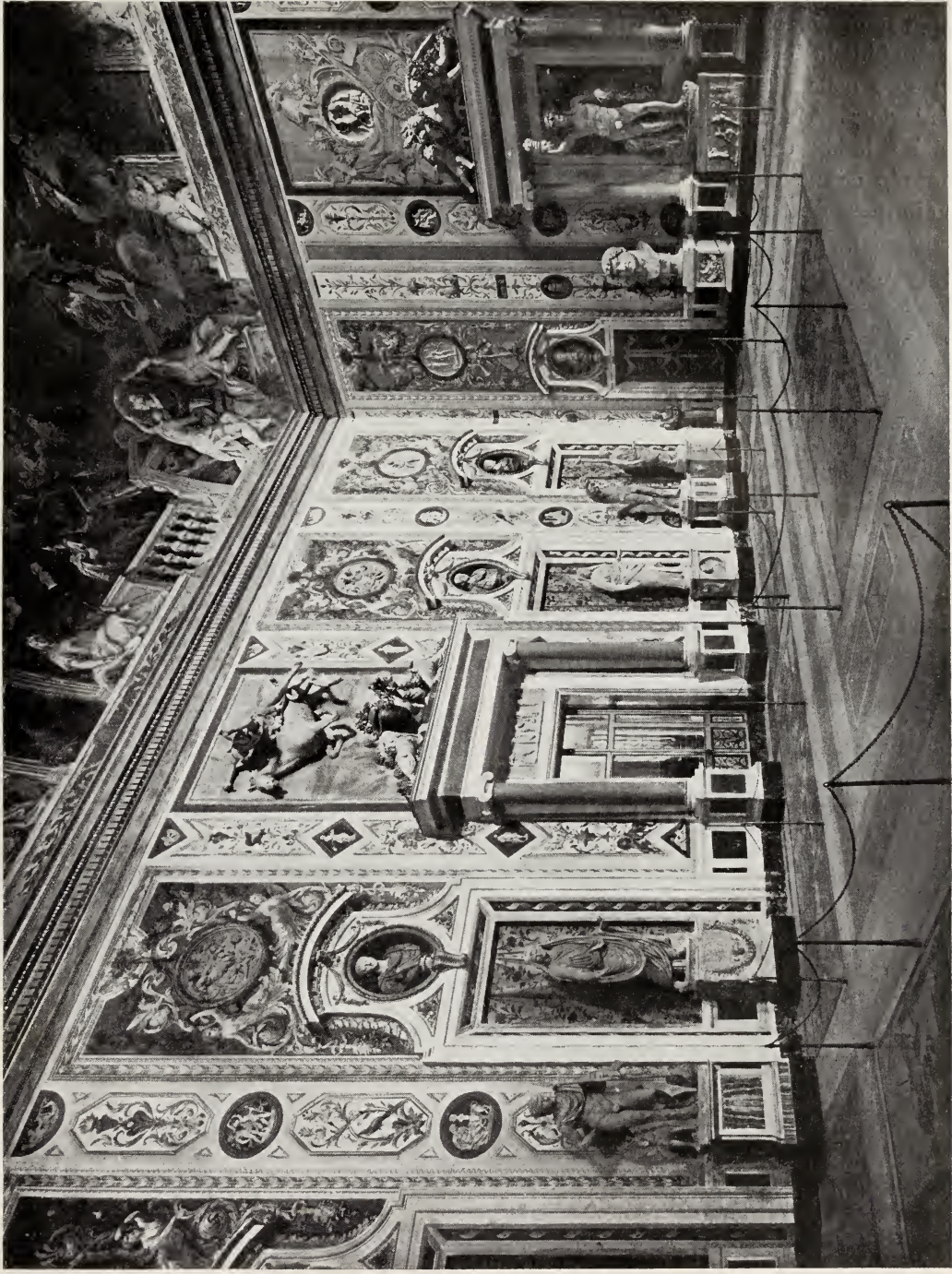
tecniche lo distanziano dal magnifico ritratto del cardinal Marcello, che merita di stare fra le più significative e più degne opere di questo scolaro di Andrea del Sarto, che dal nobile maestro trasse la profondità del colorito e spesso la forza del pensiero.

Non poche altre opere, di minor celebrità, ma non di minore importanza e interesse, rappresentano altri aspetti di questa fulgida e gloriosa scuola fiorentina.

Piero di Cosimo, che tanto cercò di trarre da Leonardo da Vinci dopo essersi accostato al Signorelli e al Verrocchio, ha il suo nome sotto un tondo rappresentante la *Madonna col Bambino e due angeli* (n. 343; ill. 69), assai guasto, in verità, e che a prima vista sembra un'opera trascurabile. Ma questa « larva di dipinto », come l'ha chiamata il Venturi, è non poco interessante per alcuni caratteri permanenti dell'arte di Piero di Cosimo. Il sen. Morelli vi volle vedere nell'abito della Vergine un ricordo del colorito rosso carico del quadro di Filippino nella Badia di Firenze, e nei putti un non lontano influsso del Sodoma e di Cesare da Sesto. Ma nè l'uno nè l'altro ci sembrano caratteri speciali e significativi. La parte più caratteristica del quadro è nel fondo, ove il paesaggio animato con la figura di San Giuseppe che conduce il bue e l'asinello è interamente secondo lo spirito di Piero di Cosimo. L'amore del paesaggio fu in lui così potente e personale che gran parte della sua arte ne subì l'influsso, e non dell'arte sua soltanto, poichè un ricordo dei suoi paesi si può vedere in quelli di Bartolomeo della Porta, dell'Albertinelli e fin anche di Andrea del Sarto, e il Vasari ricorda che il paesaggio del *Sermone sulla montagna* — l'affresco celebre di Cosimo Rosselli, alla cappella Sistina — fu dipinto da Piero di Cosimo.

Tutto il resto del quadro è guasto e distrutto, ma un piccolo dettaglio ci mostra un lato nel suo ingegno strano e bizzarro. È nell'alto, a destra, una scenetta di genere che pare preluda all'arte fiamminga e tedesca: un piccolo sorcio cade in una trappola; e questa stranezza si accorda col ritratto che del maestro ci è stato tramandato, ritratto di stravaganza e di originalità. Ma tanto questo scherzo quanto la forma del paesaggio, non bastano ad assegnare con certezza a Piero di Cosimo questo quadro, nel quale il disegno è così difettoso, specie nelle gambe degli angeli sottili e legnose e in quelle della Vergine lunghe ed enormi, da non rivelar facilmente il maestro. Il paesaggio di questo quadro è affatto identico a quello della *Liberazione di Andromeda* alla Galleria degli Uffizi, ed è quindi assai probabile che questo, se non è una copia di un quadro di Piero di Cosimo perduto, sia un'opera di un suo scolaro o imitatore che non solo si assimilò in gran parte alcune caratteristiche del maestro, ma si servì pure dei suoi studi e dei suoi cartoni.

Due altri scolari di Cosimo Rosselli, Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, si presentano con una *Sacra Famiglia* dipinta, come non poche altre opere loro, in collaborazione.

Quando Baccio della Porta aveva abbandonato l'arte per farsi frate, l'Albertinelli riprese e compì l'opera che l'amico aveva iniziato a Santa Maria Nuova. Da quest'epoca data, più o meno continua, la collaborazione fra i due condiscepoli, chè Fra Bartolomeo tornò ancora gagliardamente alla pittura e i due amici si unirono dividendosi i lavori e i guadagni, ma senza ritrovar più l'entusiasmo giovanile, l'ardore e la grandiosità del passato. Questo quadro reca la data del 1511 e il monogramma dei due artisti, consistente in una croce rossa con due anelli intrecciati:

14. — SALONE D'INGRESSO.

(Fot. Anderson).

appartiene quindi al secondo anno della collaborazione nello studio del convento di S. Marco, quando l'abbondanza della richiesta e il poco prezzo che si chiedeva per l'opera spingevano gli artisti a lavorare rapidamente e materialmente. Parecchie collezioni pubbliche e private d'Italia e di fuori posseggono oggi talune di queste povere cose nelle quali la personalità dei due artisti si è lasciata facilmente soffocare. Nè Mariotto Albertinelli, nè Fra Bartolomeo affermano qui la loro nobiltà: la grandiosità e la libertà di concezione del secondo che sembra l'anello di congiunzione fra Leonardo e Michelangelo, e la rapidità e la semplicità dell'Albertinelli non si ritrovano in questa poverissima *Sacra Famiglia* (ill. 70), ove la debolezza e la trascuraggine del disegno, specie nelle mani della Vergine, nella testa del Bambino e negli occhi sempre fuori posto, può far dubitare seriamente se con la firma dei due artisti non uscissero dal convento di S. Marco opere in cui, in gran parte, avevano collaborato mani di deboli imitatori e di scolari.

Ancora un ricordo dell'arte di Mariotto Albertinelli si vede in quattro opere attribuite a Giuliano Bugiardini (nn. 177, 333, 336, 458), delle quali, però, una sola gli si può ragionevolmente ascrivere (n. 336). Questo quadro, che rappresenta la *Madonna col Bambino Gesù e San Giovannino*, quantunque assai povero di disegno e di colore, e malgrado l'intonazione rosea dell'insieme e il riso convulso delle figure, è interamente di mano del maestro, probabilmente della sua tarda età, quando i ricordi del passato soffocavano in lui ogni impeto di fantasia creatrice e quando su vecchi motivi e vecchie forme egli ripeteva le sue stanche parole, che il colossale Michelangelo gli aveva pur confuse.

Gli altri quadri attribuiti al Bugiardini sono soltanto imitazioni di debolissimi scolari, vari l'uno dall'altro, ma uniformi in tutti quei caratteri che il maestro aveva appreso alla scuola di Mariotto Albertinelli e che dimostrano quanto grande influsso ebbe l'amico di Fra Bartolomeo sugli artisti fiorentini della fine del XV e del principio del XVI secolo.

Un altro discepolo, ancora, di Piero di Cosimo, formatosi in gran parte sull'opera dell'Albertinelli e di Andrea del Sarto, Francesco Bigi, detto il Franciabigio, ha una *Venere con due amorini* (ill. 77), che appartiene all'ultima sua età, quando nell'imitazione di Andrea del Sarto egli perdeva ogni forza di personalità e interpretava e ripeteva materialmente le forme del maestro, del quale assimilò facilmente i difetti e le consuetudini, ma non lo spirito nobilissimo e profondo.

Cinque quadretti, rappresentanti scene della vita di S. Giuseppe, mostrano l'interessante e poco nota personalità di Francesco Ubertini detto il Bacchiacca (ill. 72, 73), un altro della nobile schiera formatasi sotto Andrea del Sarto. Il Vasari, che lo conobbe di persona e lo stimò come artista e come uomo, ricordò che studiò sotto il Franciabigio. Certo sono in lui non pochi caratteri dell'arte di Andrea del Sarto, o discesi direttamente o attraverso la scuola del Franciabigio, ma egli apportò nella sua opera un sentimento di grazia languida e un'eleganza un po' fatua ch' erano ignote al maestro. La sua attività fecondissima ha popolato le collezioni pubbliche e private di sue opere, ma la maggior parte di esse passano ancora sotto nomi risonanti, e le più strane attribuzioni, da Raffaello fino al Dürer, battezzano i suoi quadri.

Queste piccole scene della raccolta Borghese, dello stesso genere di molte altre che il Bacchiacca compì, sempre in minime proporzioni, sono tra le opere più signifi-

15. — UNA DELLE PORTE DEL SALONE.

(Fot. Anderson).

cative della sua ancora oscura personalità. Le sue grandi qualità di disegnatore, la sua facilità di composizione, la sua finezza di colorista ne hanno fatto un affascinante maestro, che nei suoi quadri migliori, come in questi cinque della collezione Borghese, mostra una originalità e una grazia degne dei suoi più famosi inspiratori.

Una *Venere che esce dal bagno*, recentemente attribuita, con ragione, a Baldassarre Peruzzi (ill. 84), ci mostra un carattere interessante e ancora poco conosciuto dell'attività del maestro senese, universalmente noto come architetto. Ma quest'opera appartiene certamente alla sua maturità se non agli ultimi anni della sua vita, quando lo studio dell'antichità e quello delle opere di Raffaello e di Michelangelo avevano trasformato e mutato la sua nobilissima personalità formatasi in Siena sul Pinturicchio prima, e poi sul Sodoma. Il suo soggiorno in Roma cancellò in lui le particolarità della scuola senese, discese e mantenutesi per tanto lungo tempo pur attraverso le nuove parole recate in Siena dall'arte del Pinturicchio e del Sodoma, onde nel Peruzzi della tarda età appare solo la nuova energia della scuola di Roma. In questa piccola *Venere*, come negli affreschi del soffitto della Farnesina, l'arte di Raffaello e l' antichità affermano il loro fatale influsso sull' arte di lui. Nessuna grazia nuova rianima l'antica scuola senese, nè lo studio dell'antico, nè il genio di Raffaello rinnovarono le glorie passate. Il Peruzzi si mostra qui trascurato e falso, trascurato nel disegno convenzionale e materiale, falso nel colorito monotono e senza spirito. Anche i danni del tempo e dei restauri hanno concorso ad accrescere la debolezza e i difetti di quest'opera: sulla gamba sinistra è stata prolungata la stoffa verde che circonda il braccio destro, ma questa stoffa non è altro che carta appiccicata sulla tavola.

A Pierin del Vaga il senatore Morelli ha creduto di attribuire una *Sacra Famiglia* (n. 464), ma Pierin del Vaga « il più bello e miglior disegnatore che ci osse », siccome ricorda il Vasari, non può aver composto questo povero quadro che non riesce a nascondere la materialità del fondo e la scorrettezza del disegno. Il Morelli ha attribuito il quadro alla gioventù dell' artista, ma nulla è in esso della sua grazia leggiadra e della sua robusta delicatezza.

A Pierin del Vaga furono anche dati, da qualche tempo, tre affreschi (ill. 61, 62) provenienti dal cosidetto casino di Raffaello, demolito nel 1848. Essi rappresentano gli arcieri, i doni apportati a Pomona ed a Vertunno e le nozze di Alessandro e Rossane, ma i fondi di questi tre affreschi furono rifatti e in modo così materiale che tutte le scene ne hanno dolorosamente sofferto, e solo la linea generale della composizione ha ancora un qualche ricordo dell'antico. L'attribuirli a Pierin del Vaga o ad altro scolaro di Raffaello è una vera audacia. La personalità dell'autore si è perduta attraverso i restauri, e l'opera quale è oggi ricorda soltanto la scuola del Sanzio. Questi affreschi decoravano uno dei più fulgidi monumenti del cinquecento: le antiche descrizioni decantano le meraviglie delle decorazioni mitologiche e astrologiche di questo casino, detto di Raffaello, ma i poveri frammenti giunti fino a noi ci dànno una ben pallida idea dell'eleganza squisita di quell'antico monumento.

Un'opera d'arte degnissima è venuta in questi ultimi anni ad accrescer le glorie della collezione. È una *Madonna col Bambino* (s. n.; ill. 83) di Simone Martini, che la nuova direzione della Galleria ha potuto fortunatamente acquistare ed esporre tra le cose migliori. Il fine maestro senese è rappresentato assai bene in questa preziosa tavo-

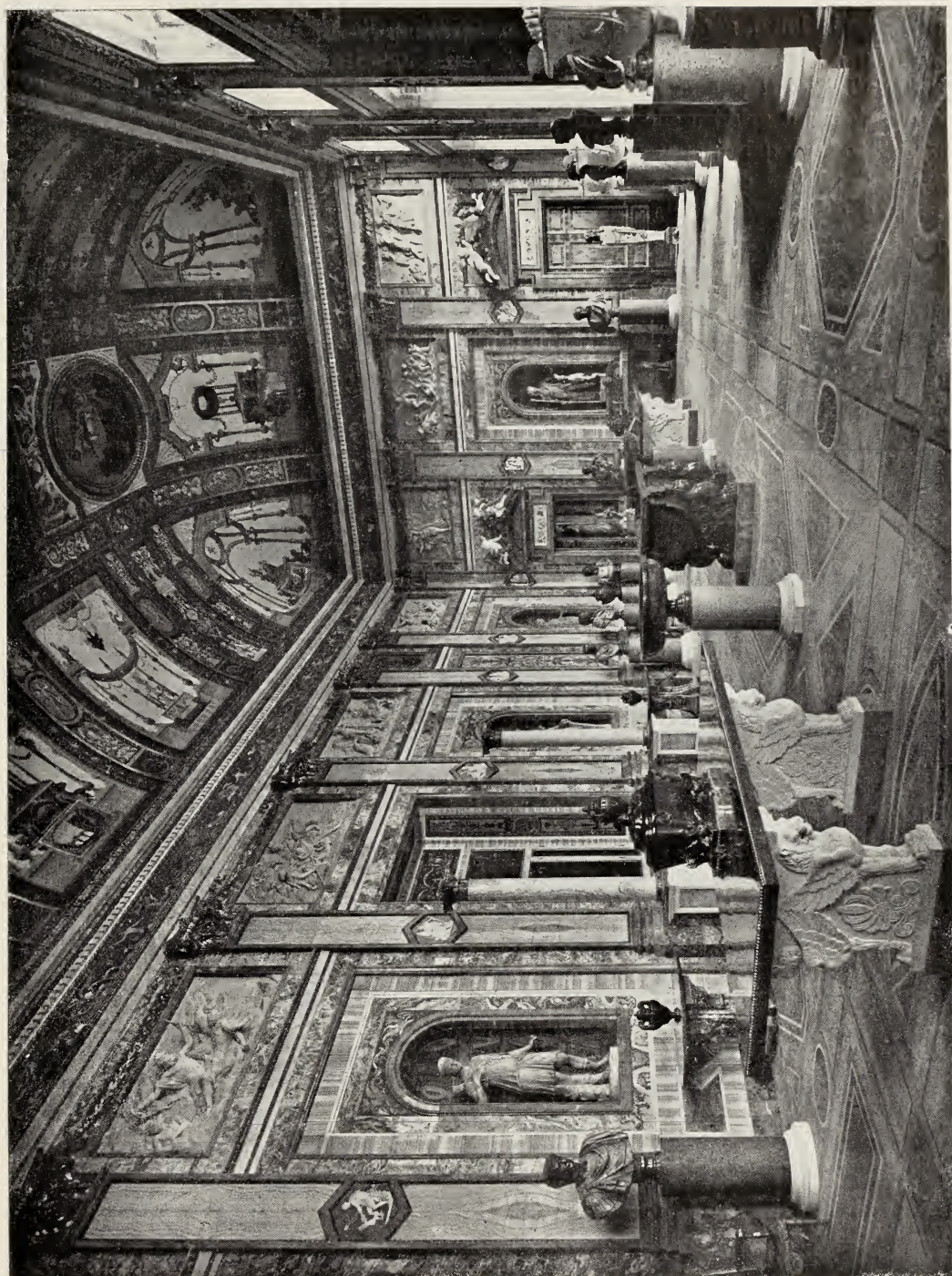
letta, unica opera del maestro visibile in Roma, nella quale la virtù magnifica di lui è degnamente espressa. Il maestro che ravvivò l'arte jeratica di Duccio, e l'avviò verso il fulgido quattrocento, appare interamente in questo quadro, nel quale il putto, agile e vivace, già prelude ad un'arte più matura e più complessa.

***

La scuola umbra è anch'essa degnamente rappresentata da pochi, ma grandissimi esempi.

Una piccola anconetta, rappresentante il *Cristo in croce con S. Cristoforo e San Girolamo* (ill. 55), è una delle opere più fresche, genuine e sincere della scuola umbra. Il Morelli attribuì questo quadretto, che originariamente portava il nome di Carlo Crivelli, a Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio, ma la finezza da miniatore con la quale esso è in gran parte dipinto, e alcuni difetti di costruzione, specie nel corpo del Cristo, lungo, magro, allampanato, rendono assai più verosimile l'attribuzione al maestro del Pinturicchio, al fine e suggestivo Fiorenzo di Lorenzo. Una tale armonia regola e regge la piccola composizione, che la finezza della miniatura si dimentica e l'opera acquista un valore quasi monumentale. Le due figure dei santi, così nobilmente e grandiosamente rappresentati, il paesaggio ampio, variato, finissimo, tutto lumeggiato d'oro, accarezzato, quasi, dal pennello, si ricollegano assai strettamente con la serie famosa delle piccole scene della vita di San Bernardino, ora alla Galleria di Perugia, le quali pure nelle loro piccole dimensioni hanno quel carattere di grandezza e di monumentalità proprio al maestro del Pinturicchio.

Anche al Pinturicchio fu attribuito recentemente un magnifico ritratto (ill. 58) che ha tormentato a lungo gli storici dell'arte, per le sue numerose e varie attribuzioni. Tale una forza di espressione è resa in questo mirabile ritratto, che esso ha, a volta a volta, portato il nome di Raffaello, del Pinturicchio, del Perugino e financo dell' Holbein. La finezza dell'esecuzione veramente minuziosa ha reso possibile anche questa attribuzione, quantunque nei trapassi delle luci e nella costruzione dei piani l'opera facilmente si riveli di scuola umbra. Le discussioni non sono ancora finite, chè mentre il Morelli attribuì il ritratto a Raffaello e suppose rappresentasse il Pinturicchio o il Perugino, il Venturi lo dette con riserva al Pinturicchio, e ricordando che questi ritrasse una volta il poeta Serafino Aquilano, fu portato quasi a supporre che in questo ritratto sia riconoscibile l'antico poeta. Nè il personaggio rappresentato, nè l'autore sono dunque ancora riconosciuti con qualche probabilità: l'opera è tuttavia tra le più significative e tra le più interessanti della scuola umbra. Essa rivela potentemente la mano di un grandissimo maestro nel miglior vigore dell'arte sua: tanto che l'attribuzione a Raffaello, suggerita dal Morelli, non ci par lontana dal vero. Lo splendore e la vivacità del colorito, la grazia dell'acconciatura dei capelli e del berretto, l'espressione così piena di carattere e di sicurezza ci rendono dubitosi davanti ad ogni minore attribuzione. L'arte di Raffaello qui si solleva gigante su tutta la scuola dell'Umbria.

Un'altra opera del Sanzio, battezzata dalla celebrità e intorno alla quale han fiorito l'ammirazione e l'entusiasmo di storici e di poeti, è esposta nella stessa sala. È la famosa *Deposizione* (n. 369; ill. 59), che Raffaello dipinse nel 1507 per Atalanta Baglioni, la sventurata madre di Grifone. Il quadro era stato commesso al Sanzio nel 1505,

16. — SALA DEI BUSTI.

(Fot. Anderson).

ma fu compiuto solo dopo due anni di lunghi e continui studi che hanno non poco nociuto all'opera. Noi possediamo ancora in grandissima parte i disegni del maestro che mostrano la lunga genesi della rappresentazione nella mente del pittore, ma tutto questo lungo lavoro di selezione ha ucciso nel quadro la bella spontaneità del giovane Raffaello. Il poema del dolore e della pietà doveva trovare qui la sua più alta espressione: il grido delle anime affrante sotto il peso della sventura e dell'amarezza doveva qui risonare solenne e intero, lo scoppio del dolore doveva raggiungere gli estremi culmini entro la breve scena, e l'azione dolorosa doveva compendiare ed esprimere in modo energico e potente il dramma dell'umanità vinta. Ma questa grande concezione del dolore umano e divino non ha potuto essere resa convenientemente. La grande ricerca di dare espressione alle figure solamente con lo sguardo e le labbra ha fatto cadere l'artista in un virtuosismo sterile. Anche l'aggruppamento delle figure non è felice, poichè il movimento delle teste che si fanno sempre riscontro è troppo monotono e l' intreccio delle gambe e dei piedi, sforzato e volgare, è stato risolto con troppo artificio.

Per far scoppiare la passione con gran violenza Raffaello non ha retrocesso davanti ad atteggiamenti teatrali che avessero potuto dargli un'espressione potente. La bella freschezza di alcuni disegni del maestro, quale quello famoso, già nella collezione Habich a Cassel, si è miseramente perduta attraverso le varie trasformazioni. Ciò che era sincerità è divenuto sforzo, ciò che era lamento, grido incomposto e falso.

Il Vasari, che ammirò grandemente il quadro, così ne scrisse: « fu richiamato Raffaello a Perugia, dove primieramente in San Francesco fece una tavola per madonna Atalanta Baglioni della quale aveva fatto il cartone in Fiorenza.

« È in questa divinissima pittura un Cristo morto portato a sotterrare, condotto con tanta freschezza e sì fatto amore, che a vederlo pare fatto pur ora. Immaginossi Raffaello nel componimento di questa opera il dolore che hanno i più stretti ed amorevoli parenti nel riporre il corpo d'alcuna più cara persona, nella quale veramente consista il bene e l'utile di tutta una famiglia. Vi si vede la nostra Donna venuta meno, e le teste di tutte le figure molto graziose nel pianto e quella particolarmente di San Giovanni il quale, incrocicchiate le mani, china la testa con una maniera da far commuovere qual sia più duro animo a pietà. E di vero chi considera la diligenza, l'amore, l'arte e la grazia di quest'opera ha gran ragione di maravigliarsi perchè ella fa stupire chiunque la mira, per l'aria delle figure, per la bellezza dei panni ed insomma per una estrema bontà ch'ella ha in tutte le parti ».

Ma la lode del Vasari non ci sembra tanto meritata; e ci par che abbian piuttosto colto nel segno Crowe e Cavalcaselle i quali scrissero: « In questo quadro, il sentimento umbro che si rivela nella dolce curva di certe linee, contrasta con l'elemento fiorentino che predomina nell'applicazione delle leggi del bassorilievo, per ciò che si riferisce specialmente ai panneggiamenti. Il gusto castigato di Raffaello si mostra nella gentilezza delle forme, nei nobili lineamenti delle figure e nella dolce espressione di sentimento. Pure, fatta eccezione della figura del Cristo, la bellezza delle cui forme quiete e serene è forse superata dalla perfezione del corpo e delle membra che paiono cesellate, e fatta anche eccezione della graziosa figura della giovane Maddalena che tiene la mano del Redentore, e di alcune parti del gruppo

delle Marie, che sono condotte colla più nobile purità, non mancano qua e là frequenti indizi di durezza e di affettazione, e questi notansi particolarmente in quel giovane alquanto rigido nel movimento, che tiene i lembi del lenzuolo ai piedi del Cristo, nello sforzo poco naturale di quello che cammina per indietro, tenendo uno dei suoi piedi sul gradino che mette alla sepoltura, e nel passo troppo lungo del suo compagno più vecchio.

« Notasi una certa immobilità in qualcuno dei visi, sebbene in sostanza il genio di Raffaello si riveli grandioso nella varietà delle espressioni ch'egli riesce a ottenere specialmente con la vivacità dello sguardo e col movimento delle labbra. Forse devesi alla cooperazione di Domenico Alfani se alcune parti della pittura non palesano appieno la fine delicatezza e la maestrìa della mano di Raffaello. Il ricorrere di Raffaello a Michelangelo è qua e là manifesto e più specialmente nel gruppo delle Marie e nella Vergine svenuta. Se noi consideriamo la brunita e lucente purità delle carni, le ombre di certi colori rossi, rilevati con grigi plumbei o la mirabile intensità di certi verdi, specialmente quelli velati con bitume, che appariscono di tanta ricchezza nell'abito del giovane che sostiene il cadavere e del suo compagno, non possiamo non ammirare lo splendido colorito del quadro. Umbri per la disposizione delle linee (sebbene nel trattamento assai vicini alla maniera dei Toscani) sono il paese e il cielo su cui spiccano le figure, e costituiscono uno dei più bei fondi di quadri che Raffaello abbia mai creati »

17. — IPPODROMO, DETTO PIAZZA DI SIENA.

E veramente nel paese la mano del maestro si rivela intera nella sapiente disposizione dei piani, nella varietà della campagna rotta da colline, da valli, da boschi e città lontane. A destra, in alto, spiccano sul cielo tempestoso le tre croci del Golgota e l'armonia del dolore risonerebbe profonda se nel basso del quadro non fosse così grande il contrasto fra le teste volgari dei due portatori e il bel volto della Maddalena dolorante. Il quadro reca nel basso, a sinistra, la firma e la data: RAPHAEL URBINAS M.D.VII.

Pochi anni prima (1504), Raffaello aveva dipinto il grande *Sposalizio della Vergine*, ora alla Galleria di Brera, composizione tra le più ordinate e serene dell'arte italiana. In questa il movimento è espresso per opera di sottili contrasti che rianimano la simmetria, e la composizione peruginesca calma e solenne è ravvivata dallo spirito avido e irrequieto dell'audace scolaro. Un'armonia magnifica regola e regge la composizione cui la severa architettura del fondo completa l'impressione di ordine e di calma. In questo « espressamente si conosce — dice il Vasari — l'augu-

mento delle virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro ». Dopo quest'opera di così serena concezione e di così sapiente armonia, il Sanzio volle tentare la composizione drammatica cui il suo spirito teneramente umbro non era ancora portato, e il tentativo non riuscì secondo la sua virtù e il suo stile.

Tra altre opere minori, della scuola umbra, nella collezione Borghese, è notevole un'antica copia del *San Sebastiano* del Perugino (ill. 56) già nella Galleria Sciarra, quantunque nella copia la bella trasparenza luminosa dell'originale si sia perduta in un tono denso e uniforme, e la grazia squisita sia stata sfiorita dalla mano materiale dello scolaro. Tutto ciò che di più dolce, di più raffinato, di più suggestivo era nell'opera del Perugino si è perduto nella copia. L'imitatore si è anche permesse alcune piccole varianti del magnifico originale, come le funi che legano le braccia del Santo sopra il gomito, e le tre freccie aggiunte alle due dell'originale, ma la sua libertà non ha giovato all'opera squisita.

18. — PIAZZALE DI SIENA.
(Fot. A. J. R.).

***

Antonio Bazzi, detto il Sodoma, con una sua *Pietà* (n. 462; ill. 118), rappresenta non indegnamente la scuola lombarda. Il quadro è assai guasto dal tempo, i colori si sono grandemente ossidati e tutta la tavola è coperta come da un velo di nerofumo; pure, attraverso i danni e i guasti, esso rivela chiaramente l'arte così profondamente suggestiva del Sodoma.

Lo scolaro di Leonardo, destinato a infondere nuova vita alla languente pittura della scuola di Siena, appare nella sua degna fisonomia nella bella testa della Vergine, così piena di grazia melanconica e così soavemente pensosa. Il dramma sacro qui risuona fatalmente con voce ineluttabile, e il dolore prorompe in quella breve intimità della scena, come in poche rappresentazioni dello stesso soggetto. Nel fondo poi, l'arte così suggestiva del Sodoma ha rappresentato un paese, freddo, desolato, con povere piante rade e senza foglie, che si perde nella lontananza sterile e deserta, mentre sul davanti le rupi nere del Golgota dànno un'altra nota di amarezza, di abbandono e di miseria. Poche volte l'arte ha espresso con tanta energia un'armonia di cose dolorose ; raramente, quasi mai forse, se si eccettua la meravigliosa *Deposizione* di Sebastiano del Piombo, a Viterbo, l'artista seppe rendere col paesaggio un'espressione patetica così potentemente suggestiva.

Un'altra opera, assai affine al Sodoma, e a lui, anzi, a lungo attribuita, mostra un'interessante copia antica di un quadro del maestro ora perduto. È una *Leda* col cigno e i gemelli (n. 434; ill. 111), e portò qualche tempo anche il nome di Leonardo da Vinci. Il Lomazzo aveva ricordato che il Vinci aveva fatto « una Leda tutta ignuda col cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gli occhi » e questo era bastato per attribuire al grandissimo artista la *Leda* della collezione Borghese. Ma se questa *Leda* non può appartenere al Vinci, non si può non riconoscere

19. — SALONE AL PRIMO PIANO — PARTICOLARE DELLA VOLTA. (Fot. Alinari).

a sua stretta parentela con l'arte leonardesca. L'arte del Vinci passò nel Sodoma e formò gran parte della sua originalità. Questa *Leda*, pur attraverso le deficienze e le libertà dell'imitatore, mostra l'arte del Sodoma rinnovatasi alla scuola di Leonardo, tanto che alcuni disegni che dovettero servire al Sodoma per quest'opera sono ancora universalmente attribuiti al maestro divino. Il Morelli giustamente riconobbe la mano del Bazzi in questi interessanti disegni, non riconobbe però, e a ragione, la mano di lui nel quadro, perchè la materialità del primo piano e di alcuni dettagli, e l'eleganza della figura, non consueta al Sodoma, fanno riconoscere l'opera del maestro trasformata da un abile imitatore.

L'arte profonda di Leonardo si ritrova pure in un'opera di un suo valoroso se-

guace, il Giampietrino, una *Madonna col Bambino* (n. 456; ill. 116), che è assai intimamente compenetrata dell'arte del Vinci e che al grande maestro fu anch'essa per lungo tempo attribuita e non senza verosimiglianza. La bella testa china coi finissimi capelli d'oro, il colorito scuro della carnagione sfumata, il bel manto azzurro con risvolti gialli, sono di una bellezza suggestiva assai affine a quella delle donne incomparabili di Leonardo. Parecchie repliche di questo bellissimo quadro sono in alcune collezioni d'Italia e di fuori. Il Giampietrino nel comporle variò talvolta alcuni particolari, come la bella nube bianca sulla finestra aperta che rileva così sobriamente il tono della carnagione della Vergine, e come le piccole figure che animano la via lontana, ma questo è sicuramente l'originale delle tante repliche, fra le quali è pure da annoverare quella della Galleria di Monaco, considerata finora come una delle migliori cose del maestro.

Anche di Marco d'Oggiono, allievo carissimo di Leonardo, la Galleria Borghese possiede una piccola tavola del *Salvatore* (n. 435), che fu creduta opera del maestro fino dal 1611, quando Papa Paolo V, che teneva il quadro sul suo letto, lo donò al cardinal Scipione Borghese, accompagnando il regalo con una lettera che lo assicurava come opera di Leonardo.

Neanche questa è dunque opera del sommo fiorentino, ma essa pure dimostra la varietà e la profondità del suo insegnamento che formò e trasformò tanta scuola di pittura nell'alta Italia. Marco d'Oggiono, come altri nobilissimi ingegni, ne subì necessariamente l'influsso: egli seppe tuttavia, come pochi seguaci del maestro divino, mantenere una certa originalità di composizione, di movimento e di colorito. Ed è il colorito specialmente che ci assicura dell'attribuzione di questo quadro: quel colore rosso rubino e quell'azzurro cupo e vivace che si ritrovano assai di sovente nei quadri del d'Oggiono. A parte alcune debolezze di disegno, specie nelle mani un po' dure e stentate, questo piccolo *Salvatore* (ill. 114) è fra le opere più prossime all'arte grandissima del Vinci, non solo nell'esecuzione — i bei capelli lumeggiati d'oro ricordano assai strettamente i capelli dell' *Annunciazione* del Vinci alla Galleria degli Uffizi a Firenze — ma in tutto il sentimento un po' languido e appassionato.

Quasi in tutto e per tutto di inspirazione e di fattura leonardesca è anche una piccola e mirabile *Sant'Agata*, assegnata alla scuola di Bernardino Luini (ill. 115), ma per alcuni caratteri degna più del maestro che di un ignoto scolaro. Se non si riscontrassero certe deficienze di disegno e di colore, dovute forse a restauri, e che possono rendere dubitosi sull' attribuzione al Luini, il quadro, per certe grazie veramente leonardesche, quali i finissimi capelli vivi di luci d'oro e ornati di gelsomini, la bellissima mano che regge la coppa, e il sorriso triste e vago come quello di talune creazioni del maestro divino, potrebbe essere assegnato tra le opere più significative del Luini e tra le più affini all'arte di Leonardo.

Un'altra opera ancora risente l'influsso della scuola di Leonardo, un *Cristo che porta la croce*, di Andrea Solario (n. 461; ill. 113). Qui però l'arte del Vinci è nascosta, soffocata, quasi, sotto altri più forti e quasi brutali influssi che il maestro subì fuori d'Italia. Il quadro è firmato e la firma è stata universalmente riconosciuta autentica: tuttavia sono nell'opera dei contrasti così violenti, con tutta l'arte del Solario, specie nelle due materiali, volgari figure dei manigoldi, da renderci dubitosi assai dell' attribuzione.

Le due orride figure sono così lontane dall'arte spesso squisita del Solario, che il Morelli senza incertezze attribuì il quadro ad un pittore fiammingo, il quale evidentemente tolse al Solario la bella figura del Cristo. Nulla è certo qui, all'infuori di questa, che possa menomamente ricordare la scuola veneta di Antonello da Messina del Giambellino, o quella di Leonardo, alle quali il Solario si era venuto formando. Ma è naturale ripensare che dopo la sua permanenza al castello di Gaillon, in Francia, ove Carlo d'Amboise lo aveva condotto, il pittore abbia visitato a lungo la Fiandra ove dovè conoscere ed ammirare l'arte naturalistica e brutale del Metsys e della sua scuola. Come poi i ricordi del suo viaggio oltr'Alpe possano avere influito tanto profondamente sull'arte sua, è ancora un mistero. Il Solario, quale ci apparisce in questo quadro, è talmente lontano dal bello e fine seguace di Leonardo, che influssi inconscienti non possono bastare a spiegarne la trasformazione. Ci pare quindi più probabile che il maestro, innamorato necessariamente dell'arte fiamminga e dell'espressione di verismo che alcuni maestri solevano brutalmente ottenere, abbia semplicemente copiato da qualcuno di essi le due rozze figure dei manigoldi, inspirando tutto il quadro all'arte fiamminga.

D'altra parte anche in altre collezioni d'Italia l'opera del Solario si presenta nelle medesime condizioni. L'influsso fiammingo fu su di lui di breve durata, ma assai profondo, e non si possono non riconoscere al maestro le opere di questo periodo, che spesso non sono firmate, ma che talora, come questa della Galleria Borghese, recano una firma autentica.

***

Numerosa ed eletta, la scuola ferrarese è rappresentata nella Galleria in modo magnifico, nel più fulgido momento del suo trionfo, e per opera dei suoi più vari e più degni campioni. Se non lo svolgimento della scuola di Ferrara, che si può studiare completamente solo nella Galleria e in alcuni monumenti di quella città, qui nella collezione Borghese è gloriosamente indicata l'età più famosa della scuola. L'Ortolano, il Garofalo, Dosso Dossi, il Mazzolino e molti altri minori, rappresentano le conquiste di questa scuola famosa, che, trovandosi a mezza via fra il Veneto e l'Italia centrale, raccolse e sviluppò in modo originale e personale, caratteri e forme proprii delle scuole italiane del settentrione, prima di tutto dello Squarcione e dei più antichi Veneziani, subendo poi l'influsso fatale e ineluttabile di Raffaello. Il realismo del nord, ravvivato dalla grazia e dalla forza del Sanzio, illuminato dalla vivacità dei coloristi veneziani, ha formato la caratteristica più personale di questa fulgida scuola,

20. — CASINA DELL'OROLOGIO.
(Fot. A. J. R.).

rimuovendo e rinnovando in una rapida e sicura trasformazione quanto di più arcaico, di più duro, di più stanco era nell'arte discesa a Ferrara attraverso l'insegnamento dello Squarcione. Lo studio dell'antico, che il vecchio maestro padovano aveva posto per base dell'arte sua, ha lasciato non pochi e trascurabili ricordi in tutta la scuola ferrarese. Da questo ammaestramento prezioso è sorto quel senso di monumentalità, quella sapienza di panneggiamenti sculturali che il Garofalo e l'Ortolano soprattutti hanno espresso con tanta maestosità e tanta sincerità.

La *Deposizione* di Giambattista Benvenuti, detto l'Ortolano (n. 390; ill. 100), è sicuramente tra le più cospicue opere della collezione. L'ampia composizione, ricca di numerose figure ed ordinata magistralmente, è un ottimo campione delle pitture dello strano e poco noto maestro. Il Morelli nella sua foga distruttrice non si peritò di cancellare addirittura dalla storia dell'arte il nome dell'Ortolano e di attribuire al Garofalo tutte le opere che andavano col nome di lui. Ma non pochi documenti sono venuti alla luce, i quali dimostrano senza incertezza l'esistenza e l'operosità di questo artista; e i caratteri dell'arte sua non sono facilmente confondibili con quelli del Garofalo, meno robusto, meno luminoso e meno originale.

Questa grandiosa *Deposizione* è una delle opere più significative del maestro, paragonabile al *San Sebastiano* della Galleria Nazionale di Londra, che il Venturi, assai a proposito, ricordò parlando di questo quadro. In questo, come in quello, è un grandissimo sentimento della forma e del colorito. Le figure dell'Ortolano, tagliate energicamente, piantano sul suolo come statue, e tutto un carattere statuario e monumentale regge la bella composizione. Come nelle altre opere della sua migliore età, in questa *Deposizione* il suo colorito si ravviva, si rianima, prende quei toni gemmati così speciali alla scuola ferrarese, fulgidi di un vivissimo fulgore che il tempo non ha ossidato. Qui il bel colore risplende festosamente, dal bianco di neve al verde smeraldo, dal rosso del rubino all'azzurro dello zaffiro. A questa scena così sapientemente composta e così vivamente colorita fa da sfondo uno dei paesaggi più significativi dell'arte ferrarese, uno di quei paesi ampii e variati, composti, secondo le consuetudini dei maestri veneziani, con un tono basso e freddo che serve a far risaltare e a rianimare le figure del primo piano.

Una stretta catena lega insieme tutti i maestri ferraresi del XVI secolo, che prendono l'uno dall'altro forme e maniere consuetudinarie. Dosso Dossi ha dato all'Ortolano e al Garofalo il suo colorito profondo e luminoso, il suo paesaggio ricco e fantastico che spesso assume una così grande importanza nella composizione. Il Garofalo ha insegnato all'Ortolano e al Dossi un senso di misura e di equilibrio, una più sobria armonia di vivi colori, mentre l'Ortolano nella sua indole monumentale ha dato agli altri una scienza di aggruppamento magistrale, facendo quasi rivaleggiare la pittura con la scultura.

L'arte di Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, mostra nella Galleria Borghese tutto il suo svolgimento, dall'età più giovanile dell'artista, fino alle tarde e stanche opere della sua vecchiaia. È assai interessante percorrere così rapidamente la varia carriera di questo pittore che fu pur detto il Raffaello di Ferrara, dalle opere fresche e sincere della giovinezza, sapientemente composte e deliziosamente colorate, fino alle ultime farraginose composizioni cui lo guidò l'ammirazione per Giulio Romano.

Delle opere della sua nobile giovinezza sono qui una *Deposizione* (n. 205) e

una *Madonna con Santi* (n. 240; ill. 102). L'una e l'altra rivelano alcuni difetti giovanili del maestro, una certa fatica e durezza di disegno, ma la seconda specialmente è un'opera di grazia assai simpatica, i colori sono armonicamente disposti in una grande vivacità, dal giallo dorato al rosso violaceo dell'abito della Madonna, quantunque i tipi siano già i consueti e il disegno poco sicuro, come negli occhi loschi della Madonna.

È dell'età sua più tarda, propriamente del 1595, una *Conversione di S. Paolo* (n. 347), orribilmente dura, stentata, contorta, nella quale ogni buona qualità del maestro si è miseramente perduta. Il suo talento era naturalmente portato verso composizioni calme e ordinate; volendo alzare il volo verso scene drammatiche, il nuovo Icaro ha perduto improvvisamente le deboli ali della sua inutile audacia. Del resto il Vasari stesso riconobbe nel Garofalo una certa affettazione durante tutta la sua vita, affettazione che non poco si accosta al manierismo: i suoi tipi sono troppo spesso simili, le sue composizioni troppo sovente monotone, solo gli effetti vivi della sua tavolozza hanno saputo talora nascondere le sue deficienze.

21. — FONTANE INCONTRO AL GIARDINO DEL LAGO.
(Fot. A. J. R.).

Ludovico Mazzoli, detto il Mazzolino, mostra un altro aspetto della gloriosa scuola di Ferrara, direttamente discesa dal Costa. Ma i suoi numerosi quadretti nella Galleria rivelano solo la fecondità e la facilità del maestro, non certo una ricchezza di imaginazione e una profondità di espressione. Il suo naturalismo era semplice e sano, senza bisogno di eccessive ricerche, senza intenzioni straordinarie. Rappresentatore fedele se non energico, egli compose talora dei mirabili piccoli quadretti che si ripetono sovente, ma che sono pieni di garbo e di grazia. L'*Adorazione dei Magi* (n. 218; ill. 101), l'*Incredulità di S. Tommaso* (n. 223), *Il Cristo e l'Adultera* (n. 451), col loro colorito vivace e il loro paesaggio fantastico, nascondono la povertà della sua concezione, l'incertezza, talora eccessiva, del suo disegno.

Ma ecco Dosso Dossi che sfolgora al sole i titoli più belli della nobiltà della scuola di Ferrara. Il maestro grandioso e fantasioso, ricco d'imaginazione e di colore, che fu detto, non a torto, l'Ariosto della pittura, ha in questa Galleria ben sette quadri, di diversa età e di diverso valore, che concorrono tutti a completare l'imagine dell'artista magnifico. Il grande poeta di Reggio, col quale l'artista ha tanta affinità di spirito, collocò il Dosso fra i pittori più famosi del '500, insieme con

22. — FAUNO DANZANTE.
(Fot. Anderson).

Leonardo, Mantegna, Michelangelo, Raffaello e Tiziano. L'omaggio antico e la lode moderna non sono eccessive se si considera l'ardore della sua fantasia, il suo profondo colorito, ravvivato al sole di Venezia, la nobiltà e la grandiosità delle sue imagini.

Il primo quadro di lui che apparisce nella Galleria è un *Apollo e Dafne* (n. 1), ma disgraziatamente la composizione è tutta velata di una vernice che ne copre e ne guasta ogni bellezza. Poco si può ammirare sotto questo velo giallastro che uguaglia e nasconde anche il bellissimo paese del fondo. L' Apollo, grandiosamente concepito e magistralmente rappresentato, con una grande libertà di atteggiamenti in un impeto veramente lirico, mostra sotto il velo che lo sfigura il suo superbo modellato. Una piccola parte della figura, sul fianco, è stata ripulita dalla vernice e rivela ancora il colorito fresco delle carni.

I *SS. Cosma e Damiano* (n. 23), che sembrarono al Morelli un'insegna di farmacia, sono veramente un'opera trascurata e ordinaria nella quale la vivacità del colore non salva dalla volgarità dei tipi e delle figure.

Un'altra pagina interessante della sua vita artistica è data dal *Davide con la testa di Golia* (n. 181; ill. 97). Davide qui è un uomo avanzato in età, non il giovanetto della tradizione biblica, ed è tutto armato d' acciaio come un guerriero, tanto che alcuno dubitò del significato del quadro, e il Morelli, fra gli altri, suppose che esso potesse rappresentare qualche eroe dell' *Orlando furioso.* Ma questo è solo una prova della libertà d'interpretazione e della sfrenata fantasia del pittore. La Galleria di Stuttgart possiede l'originale di questo quadro, ma la replica della collezione Borghese è sicuramente di mano del Dosso. Il profondo colorito e il chiaroscuro possente lo lasciarono supporre opera di Giorgione.

Ma tutta la fantasia di questo magico pittore si rivela intera e completa nella famosissima *Circe* (n. 217; ill. 96). Qui l'ardore del suo genio non conosce veramente limiti e la pittura assurge ad un'espressione che l'arte figurativa non raggiunse forse mai, e forse mai egualmente tentò.

Vi è in essa qualche cosa proprio della poesia e della musica, della poesia drammatica e della musica sinfonica. Pare che un accordo mirabile delle arti sorelle abbia

concorso al compimento di un'opera così interamente completa, davanti alla quale l'occhio vaga, sottilmente rapito dall'entusiasmo magico e ardente del pittore. In un paesaggio incantato la maga Circe siede, vestita di una veste damascata a fiori d'oro su porpora, tra gli arnesi della sua arte, dando fuoco con una torcia ad un vaso di bitume. Accanto, su tronchi poveri e nudi, sono legati alcuni miseri cadaveri di fanciulli o di aborti, segni cabalistici e geroglifici sono intorno, nel circolo entro il quale ella siede e nella tavoletta ch'essa sorregge con la mano sinistra, e fiamme rossastre si alzano dalla coppa incendiata, mentre il grosso cane mastino fissa, quasi affascinato, un punto lontano. Pochi artisti hanno saputo dare allo sguardo una simile espressione di forza, di pensiero e di carattere: qualche cosa di fatale è in

23. — LAGO. (Fot. A. J. R.).

questi occhi misteriosi, e non è possibile sottrarsi facilmente alla suggestione sottile degli sguardi di questa *Maga Circe* o dell'*Apollo*.

Nel fondo del quadro è tutto il trionfo della primavera: i nuovi fiori spuntano con le loro tinte dolci in contrasto a quelle violente delle figure. È una sinfonia magnifica di colori che richiama necessariamente al pensiero il grande mago della poesia, Ludovicc Ariosto, cui non casualmente l'artista è stato comparato.

Un altro quadro della gioventù del Dosso, d'ignoto soggetto, rappresenta *Una donna con due vecchi e un giovane* (n. 311), e a malgrado dei molti e malaugurati restauri e delle varie velature, rivela ancora la grande arte del maestro nella magnifica armonia dei colori che pur s'intravvede.

Altre opere minori del Dosso, una *Vergine col Bambino* (n. 211; ill. 98) e un *Presepio* (n. 220), completano la visione dell'arte di questo pittore imaginoso. L'una e l'altra rivelano pure un aspetto interessante della sua tecnica, la rapidità cioè della sua esecuzione, che, con mezzi semplici e sicuri, otteneva nell'abbozzo la vivacità e lo splendore del colorito, l'armonia profonda che fu, forse, la sua caratteristica più personale.

Questi due piccoli quadri, che sembrano due abbozzi, sono eseguiti con pennellate rapide, con gli stessi mezzi usati dall'artista per i suoi quadri maggiori, ma l'abilità del maestro ottiene una così completa fusione nelle tinte e nei toni, che l'opera sembra eseguita finamente, accuratamente, in tutti i suoi minimi particolari e acquista una vivacità d'espressione grandissima.

Accanto a Dosso Dossi è da ricordare, a titolo d'onore, il fratello, Battista Luteri detto Battista di Dosso, che ha qui nella Galleria Borghese alcune tele di paesaggi animati, degne di grande considerazione. La tradizione ha confuso i due Dossi,

24. — VEDUTA DEL LAGO.

e nell'esaltare giustamente l'uno ha dimenticato quasi del tutto l'altro. Eppure Battista di Dosso non fu pittore volgare: i suoi paesaggi specialmente, spesso stravaganti e fantastici, sono pieni di effetto, arguti talora e grandemente espressivi, come i due che sono nella Galleria (nn. 6, 8). Ma non in questo solo genere si esaurì la genialità del pittore, e a smentire ancora la tradizione che lo considerò come un debole decoratore, sono qui tre quadri non poco significativi: una *Psiche trasportata all' Olimpo* (n. 118), che fu a lungo attribuita a Giovanni da Udine, ma che è sicuramente opera del Dossi, eseguita probabilmente durante il suo soggiorno in Roma, quando fu attratto anch'egli nell'orbita di Raffaello. Anche allora il modesto pittore seppe mantenere il suo carattere ferrarese, che si rivela chiaramente nel paesaggio ricco di colore e luminoso come quelli della gloriosa scuola. Gli stessi caratteri ferraresi sono pure nella *Sacra Famiglia* (n. 245), ove il paese è fantastico e vivo di colore e si avvicina assai

ai suoi paesaggi stravaganti e luminosi, e dove tutta la composizione è piena di grazia e di sottile poesia. Il Luteri, stretto fra la personalità grande del fratello e quella grandissima del Sanzio, seppe rimanere originale e personale, e comporre dei quadri non solo abili e piacevoli, ma vivaci e pieni di vita.

Gli ultimi tempi della scuola ferrarese sono riccamente rappresentati dai numerosi quadri e quadretti dello Scarsellino. Con lui si estinguono le ultime glorie di Ferrara, ma nei suoi quadri è talora un riflesso non vano nè debole delle grandezze passate. Se il maestro non riesce sempre grandioso ed equilibrato nella composizione, il suo colorito, ravvivato anche dallo studio dei maestri veneziani, ricorda l'età mi-

25. — TEMPIETTO SUL LAGO.

gliore della scuola di Ferrara, e nei fondi dei suoi quadri si ripete la varietà originale dei paesaggi ferraresi sentiti e vivi perchè non composti di maniera, ma rappresentati dal vero, come quello della *Sacra Famiglia* (n. 222; ill. 99), ove nel fondo è un gran fuoco di stoppie lontane, e come quello della *Venere e Endimione* (n. 214), ove è rappresentata una valle ferrarese squallida e fredda, in una giornata d'inverno. Il pittore talora si permetteva delle piccole libertà di fantasia, ultimi ricordi dei voli fantasiosi dei suoi gloriosi antenati, e così nella *Venere che esce dal bagno* (n. 219) trovò un motivo grazioso e originale: i piccoli amorini che attendono alla dea come tanti servitori e scaldano i panni per asciugarla.

***

Da Ferrara a Bologna. La scuola bolognese continua e sviluppa in modo personale i caratteri della scuola ferrarese, per mezzo di Francesco Raibolini, detto il Francia.

La Galleria Borghese non ha molte opere di lui e della sua scuola gloriosa, ma nella breve schiera di queste, essa, fortunatamente, possiede un vero capolavoro, il *Santo Stefano martire* (n. 65; ill. 86). Quest'opera giovanile è un prezioso monumento della vita e dell'attività dell'artista. Il Raibolini era stato lungamente allo studio dell'orafo Francia, dal quale trasse il nome, e orefice, egli a lungo, si firmò, nei suoi quadri giovanili. La tradizione lo suppose discepolo del rozzo e duro Marco Zoppo, ma i quadri della sua gioventù lo ricollegano alla nobile scuola di Ferrara. In essa soltanto il Francia potè trovare il campo utile allo sviluppo del suo ingegno: il suo animo semplice e pio doveva necessariamente rivolgersi ai maestri ferraresi espressivi, ma non duri, forti, ma non volgari, più tosto che al rozzo bolognese. L'antico orefice si ritrova facilmente nella sua opera giovanile, in questo mirabile *Santo Stefano*, disegnato col tratto sicuro del bulino, quasi inciso sul metallo, decorato nella dalmatica da arabeschi di filograna e colorito con lo splendore dello smalto e delle pietre preziose. Il Vasari riferì che il Francia solo nella sua maturità si diede alla pittura: le sue opere più antiche, quali questo *Santo Stefano*, lo rivelano un artista completamente formato e sicuro dell'arte sua. Certamente, come molti altri artisti, egli passò gran parte della sua giovinezza alla bottega dell'orafo, e di quella età si conservano ancora a Bologna testimonianze preziose dell'arte sua. Voltosi alla pittura, affermò in essa nobilmente le sue magnifiche virtù, e rese il suo animo pio nelle sante figure, con una forza e una tenerezza incomparabili. Pochi artisti riuscirono ad esprimere una simile devozione e una tale intensità di preghiera senza cadere nel manierato, nel falso e nel convenzionale. Egli appare sempre fresco, sincero, spontaneo come la preghiera di un'anima ingenua e profondamente devota. Una grande emozione è espressa in molti suoi quadri, come in questo *Santo Stefano* che può considerarsi il più umano e il più espressivo dell'arte sua.

26. — LAGO.
(Fot. A. J. R.).

Le altre opere esposte in questa Galleria sotto il nome del Francia sono assai verosimilmente opere della sua scuola. Il Malvasia trovò nei registri del Francia duecentoventi nomi di giovani che seguivano il maestro famoso, e la scuola così numerosa e frequentata da artisti non sempre indegni, ha popolato le gallerie e le collezioni di Europa di molte e molte opere che vanno ancora sotto il nome del maestro. Ad un suo scolaro si può attribuire con sicurezza la *Madonna col Bambino* (n. 61; ill. 85), che è assai prossima all'arte del Francia stesso, e imbevuta un poco del suo spirito e del suo sentimento, ma certo non concepita nè eseguita dal finissimo maestro. Gli altri quadri attribuiti pure al Francia sono troppo misere cose, non degne neppure d'essere discusse.

***

Un'altra opera magnifica e universalmente famosa ci trasporta in un'altra scuola, a Parma, con Antonio Correggio. La *Danae* (n. 125; ill. 107 e seg.) è il più celebre e più ammirato quadro mitologico del divino pittore delle Grazie: giustamente famoso e meritatamente ammirato, poichè in esso l'arte sovrana del Correggio si innalza gigante con la forza irresistibile della creazione del genio. Il mito antico della fanciulla amata da Giove non era mai stato interpretato nell'arte con una simile grazia, con una ingenuità ed una compostezza pari a questa: il pittore delle Madonne verginali e devote ha espresso l' antichità pagana senza brutalità, come senza falsi pudori, e nella sua concezione l'amore di Giove per la fanciulla argiva pare quasi spiritualizzarsi. Alla composizione ordinata, composta, ingenua, corrisponde il colorito tutto, che commenta il concetto dell'artista: un colorito chiaro, luminoso e trasparente, rilevato nei toni per un sapiente equilibrio di ombre, composto tutto con mezzi semplici, chiaramente, delicatamente. È una magica festa di bianchi e d'oro che si fondono, si compenetrano, si accordano, si rianimano l'un l'altro in un'armonia squisita. Con questa *Danae* il Correggio sembra aver detto la sua più alta parola.

27. — UNA FONTE. (Fot. A. J. R.).

Il quadro è stato dipinto verso il 1532, negli ultimi anni della vita del maestro. Secondo il Vasari questo e il quadro della *Leda*, furono dipinti per commissione di Federico duca di Mantova che li aveva destinati in dono a Carlo V in occasione della sua incoronazione a Bologna. Il Vasari ricorda anche che Giulio Romano vedendo l'una e l' altra opera del Correggio dicesse « non aver mai veduto colorito nessuno che giungesse a quel segno ».

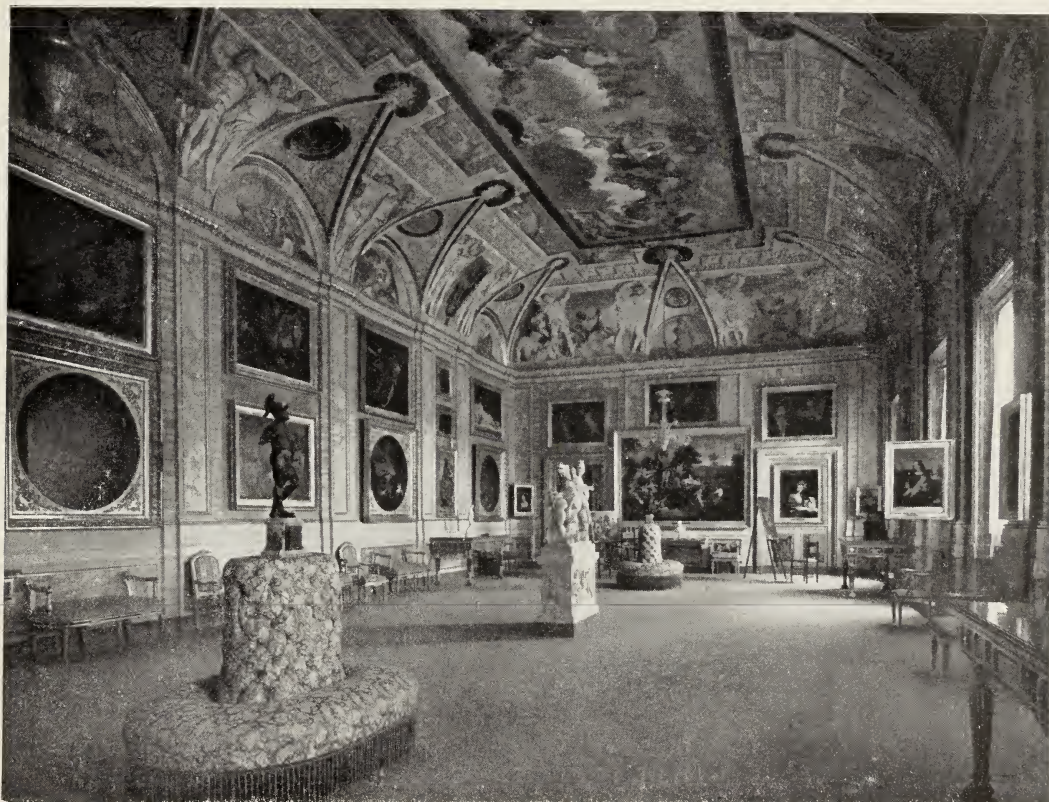
Nella Spagna ove imperò tanto l'arte di Tiziano, il quadro del Correggio significò una diversa bellezza. Ma ben poco tempo l'opera ammirata rimase in Ispagna, perchè da Filippo II essa passò nelle mani dello scultore Pompeo Leoni, figlio dello scultore aretino. L'artista italiano, che aveva avuto questo quadro per compenso di qualche la-

voro, riportò in Italia, a Milano, l'opera famosa, e il Lomazzo, circa il 1580, ricordò il quadro e il suo ritorno con una testimonianza interessante e preziosa: « Danae e Giove che gli piove in grembo, con Cupido ed altri amori, co' lumi talmente intesi che tengo sicuro che niuno altro pittore in colorire e allumare possa agguagliarsi: mandato di Spagna da suo figlio statuario ». Da Milano il bel quadro andò a Praga, nella collezione di Rodolfo II, ma anche qui esso non rimase a lungo perchè durante la guerra dei 30 anni, propriamente nel 1648, Gustavo Adolfo lo comprese nel bottino che trasportò a Stoccarda. Giunto poi in mano della regina Cristina di Svezia, esso potè rivedere il sole della sua patria: la regina protettrice delle arti lo portò seco a Roma e qui lo lasciò al cardinal Decio Azzolini. Un nipote del fortunato possessore lo trasmise a Don Livio Odescalchi, duca di Bracciano, e dagli Odescalchi passò al duca di Orléans, reggente di Francia. Salvato fortunatamente dalla distruzione cui lo destinava il figlio del Duca, Luigi, che aveva già lacerato col coltello l'*Io* e la *Leda*, passò dalla casa d'Orléans a Londra nella collezione Bridgewater, indi tornò con Henry Hope a Parigi, ove nel 1823 fu fortunatamente comprato dal principe Borghese e riportato a Roma, donde si spera non esca mai più.

28. — COLONNA COMMEMORATIVA.
(Fot. A. J. R.).

I lunghi e frequenti viaggi non hanno certamente giovato alla conservazione del dipinto, che troppo spesso è stato arrotolato, e senza troppi riguardi, per non serbare oggi nelle sue abbondanti screpolature, vive traccie dell'incuria e dell'ingordigia umana. Fortunatamente, però, passando per tanti diversi proprietari, esso non cadde nelle mani di restauratori, ed oggi, a malgrado delle inevitabili crepe che ne alterano un poco la serena bellezza, mostra intera e incontaminata la mano del suo divino creatore.

Il Mundler, ammirando il quadro senza riserve, lo riconobbe come il trionfo della prospettiva aerea e del chiaroscuro, ed esso a noi pare veramente l'opera più correggesca dell'Allegri. Giovanni Morelli, geniale ed acuto critico del Correggio, così ne scrisse assai giustamente: « Quanto al sentimento, così maestrevolmente espresso dall'autore, lo trovo così vero, così umano, anzi così casto nel vero senso della parola, così lontano dall'immorale *pruderie* dei nostri giorni, che non conosco nessun'opera moderna la quale per questo rispetto abbia più diritto d'esser posta accanto alle creazioni artistiche dei Greci ». E Corrado Ricci, nella sua mo-

29. — ERMAFRODITO. (Fot. Alinari).

30. — SALONE AL PRIMO PIANO. (Fot. Anderson).

nografia sul *Correggio*: « Danae non è lascivamente eccitata come *Io*. La sua voluttà non trascende all'ebbrezza, ma resta come spiritualizzata nella pura, ingenua e delicata compostezza delle forme ed ha in sè qualcosa di classicamente decoroso che le dona un fascino indescrivibile. L'esecuzione non è piccola causa dell'attrattiva di questo quadro pel maraviglioso impasto e fluidità delle tinte “ che non sembrano poste col pennello, ma fuse insieme come la cera sul fuoco „. I rapporti delle luci emergenti quasi insensibilmente dalla scala cromatica si succedono con un equilibrio perfetto in rapporto a tutto il resto del dipinto. Sembra che nella figura di *Danae* non vi sia nemmeno colore, tantochè il suo mirabile torso guardato molto da vicino nasconde all'occhio i diversi piani anatomici; i quali però si disegnano tostochè l'osservatore sia a tal punto da dominare l'intero quadro. Allora il nudo, sollevato per toni d'oro pallido sul bianco delle lenzuola, mostra man mano i diversi piani del modellato. Nel grembo batte la maggior luce: tutto infatti è disposto all'intorno perchè quell'accentramento luminoso non sia disturbato. La nuvola, in alto, quantunque occupata dal Dio, è d'un colore calmo giallognolo, come se l'oro ond'è turgida, la tingesse co' suoi riflessi; il cielo è placidamente velato; le ali di Cupido, quantunque cangianti, hanno valori tenui; sino i due puttini in basso, perchè non usurpino nulla della fulgidezza circoscritta, sono di tinte più rosee, più calde ».

31. — SARCOFAGO NEL GIARDINO DEL LAGO.
(Fot. A. J. R.).

Tre altre opere recano pure in questa Galleria il nome del divino pittore delle Grazie. L'una è una copia della *Leda* che è ora a Berlino (n. 122), e che insieme con la *Danae* fu da Federico II di Mantova regalata a Carlo V, l'altra è pure una copia di un altro quadro famoso, il *Giove ed Io* (n. 128), ora nella Galleria del Belvedere a Vienna, e la terza è una copia della *Maddalena* della Galleria di Dresda (ill. 110), il quadro famoso che sollevò tante discussioni sulla sua autenticità, e che ancora non è stato definitivamente nè dimostrato opera del Correggio, nè attribuito con certezza alla scuola fiamminga.

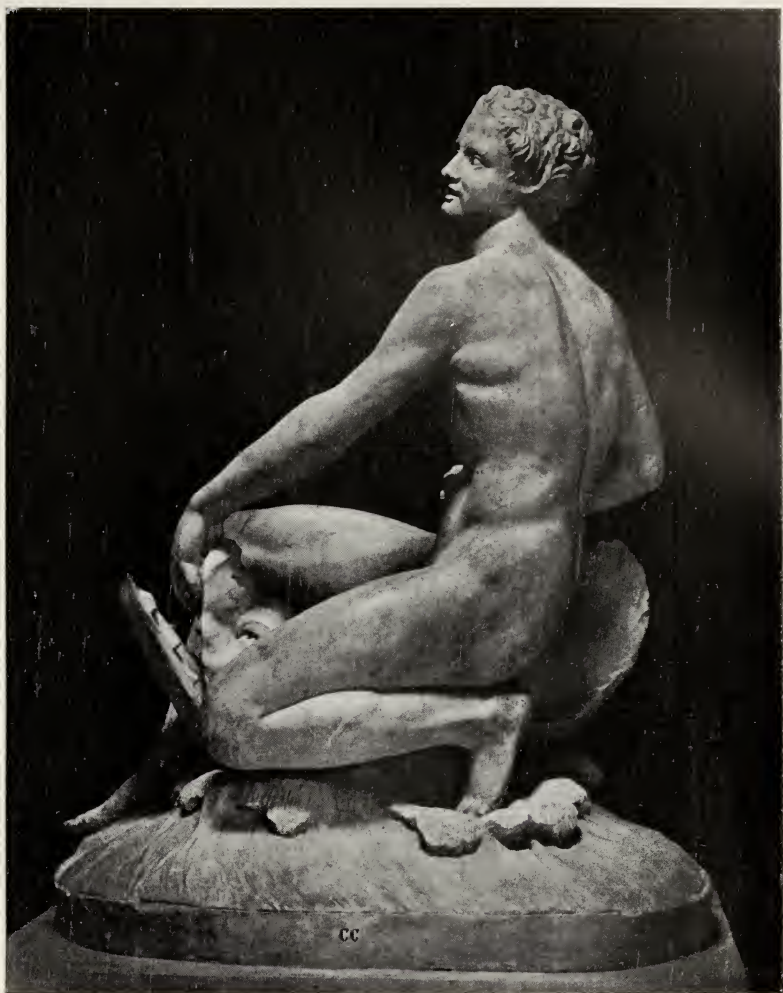
***

Tutte queste opere elette rappresentano nel miglior modo le epoche più gloriose di diverse scuole.

Ma il leone di San Marco impera sovrano nella bella Galleria: il sole della laguna qui risplende del suo fulgore più intenso, più sereno, più vario. Una festa di luce e di colore, un'armonia di forme gaudiose, uno splendore di grazie incomparabili, annunziano l'ultima sala della collezione, ove i migliori maestri di Venezia hanno i loro più nobili rappresentanti. In quell'ultima sala consacrata dalle due grandi concezioni del Vecellio penetra nell'inverno il sole poco prima del suo tramonto. Attraverso la villa magnifica, al disopra dei lecci secolari, giungono i raggi occidui a ravvivare d'un fugace sorriso di luce le bellezze veneziane, e tutta la villa si anima d'una nuova vita, in quell'ora, e le belle figure femminili che Tiziano vide nell'arte sua sedute presso la fontana loquace, palpitano veramente e si animano e fremono. Anche il bosco del quadro manda bagliori improvvisi e inconsueti a questa carezza nuova che par quasi un omaggio abituale del sole di Roma alle glorie di Venezia.

Qui il quadro famoso pare compendii e rappresenti tutta la magnifica virtù della scuola veneziana: tutti i grandi e piccoli artisti sembrano compresi in quest'opera grandiosa, come in una sintesi unica di valori sublimi. Ma a questa opera bellissima altre gemme della scuola fanno degnamente corona. Nessuna scuola anzi è così riccamente e così nobilmente rappresentata, in questa collezione, come la scuola veneta, che dal suo sorgere al suo tramonto ha qui le opere più significative dei maestri maggiori. Antonello da Messina, Lorenzo Lotto, Paolo Veronese, Bonifacio, Palma il Vecchio, Giorgione, rappresentano nella loro anima varia l'anima intera della Regina dell'Adriatico. Il naturalismo di Antonello, la passione del Lotto, il lusso orientale del Veronese, la giocondità di Bonifacio, la gioia della vita di Palma il Vecchio, ci annunziano il superbo Tiziano. In lui si adunano e si compendiano tutte le più perspicue qualità della famosa scuola, in lui è la somma delle virtù che formarono l'originalità e la gloria della pittura veneziana. Ma è bello ed utile insieme, seguire lentamente i passi sicuri di questo avanzare: e la Galleria Borghese ci dà fortunatamente agio di percorrere la via fiorita della scuola di Venezia. I suoi migliori campioni sono qui rappresentati nel miglior modo, e nessuna raccolta di opere d'arte fu più armoniosa e perfetta di questa, nella quale dall' aurora al tramonto rifulgono vivissimi raggi di un sole glorioso.

32. — TEMPIO DI ANTONINO E FAUSTINA.

Antonello da Messina ha fissato sopra una breve tavola (n. 396; ill. 120) un ritratto virile che è un prodigio d'individualità, ma è soprattutto un'opera d'arte elettissima per lo spirito di vita che in essa alita potentemente, per l'inimitabile sorriso ironico così vivamente fissato. Rare volte l'arte naturalistica di Antonello si alzò di un volo così sicuro, quasi mai l'espressione

33. — GIOVANE SOPRA UN DELFINO.

(Fot. Anderson).

dell'individualità raggiunse una vivacità simile. Con mezzi semplicissimi, con cura quasi da miniatore, Antonello stampò in modo vivo e sicuro il carattere, l'animo, il pensiero stesso, talora. Il personaggio qui ritratto interroga e scruta con lo sguardo, mentre sorride ironicamente con le labbra serrate, e per tutto il suo volto è un'espressione di vita, di personalità veramente straordinaria. Con questo ritratto Antonello rivela la sua natura semplice, chiara, profonda. L'arte fiamminga gli aveva insegnato una tecnica potente e capace, ma il suo sano spirito latino lo condusse ad asservire la tecnica al suo volere, e a non subire influssi inutili o dannosi. L'esattezza, la minuziosità dell'esecuzione, non ha tolto nulla alla profondità d'espressione, allo spirito dei suoi meravigliosi ritratti. Quasi per forza di natura egli riesce a stampare in modo così personale i caratteri dei suoi personaggi senza nessun convenzionalismo, senza nessuno sforzo, nessuna falsità. Egli li presenta in piena luce senza accessori inutili, ma da ogni sua tavola si sprigiona tutta un'anima, coi suoi sogni, le sue passioni, i suoi dolori, le sue gioie, le sue ambizioni, il suo sconforto.

Questo ritratto è stato lungamente assegnato a Giovanni Bellini, e da pochi anni soltanto è stato giustamente rivendicato ad Antonello, da Ottone Mundler e da Crowe e Cavalcaselle. Esso è facilmente riconoscibile per uno dei due ritratti che l'*anonimo morelliano* vide nel 1530 a Venezia, nella raccolta del ricco mercante messer Antonio Pasqualino. Secondo la testimonianza dell'anonimo questo ritratto rappresenta Michiel Vianello, e fu dipinto, insieme con l'altro, rappresentante Alvise Pasqualino, nel 1475, nell'età migliore e più robusta del maestro.

L'arte del Bellini è rappresentata da poche opere di scuola, deboli reminiscenze del genio del maestro, ma vi è una *Madonna col Bambino* (n. 176; ill. 122), lungamente assegnata al Giambellino a causa d'una falsa iscrizione, che ci mostra il suo fine e delicato allievo, quel Pier Francesco Bissolo che ripetè talvolta in modo non volgare l'arte del suo grande maestro e firmò spesso col nome di lui le umili, ma fedeli imitazioni.

Questo quadretto, assai pieno di grazia e composto con garbo finissimo, ha un certo carattere sculturale; si direbbe anzi un'interpretazione pittorica di un bassorilievo assai ben concepito. In quest'opera il colorito tenue, slavato del Bissolo si accorda assai bene alla rappresentazione meditata e regolata, il discepolo del Bellini qui si rivela non indegno del suo maestro per l'eleganza e la grazia della rappresentazione, per la purezza delle linee, per la semplicità che tutta la pervade. Vi è anche un'armonia assai fine di colorito, tra la benda bianca con arabeschi gialli, il risvolto giallo, il manto

34. — BERNINI: FONTANA DEI CAVALLI MARINI.

azzurro della Madonna e la tenda verde del fondo, mentre il paesaggio semplice e queto, con un solo alberello, su un cielo pallido, ben s'accorda con la rappresentazione calma e ordinata.

Tre quadri recano il nome di Bonifacio de' Pitati, il pittore veronese or ora uscito in parte dal mistero nel quale gli antichi scrittori lo avevano costretto, ma, di questi, due soli sono degni della sua mano rapida e vigorosa, del suo talento così ricco e variato.

L'uno è *Gesù nella famiglia degli Zebedei* (n. 156; ill. 137), nel quale si riconosce facilmente il maestro nell'intonazione tutta del quadro, dalle tinte calde e vellutate, trasparenti e trascoloranti; l'altro è il *Ritorno del figliuol prodigo* (n. 186; ill. 138), e anche in questo è la nota gaia del colorito di Bonifacio, profondo e armonioso, dai verdi tenui, vellutati, ai gialli accesi dal sole, ai rossi sbiaditi. Anche le figure sono piene di carattere, vivissime, e compongono in questo quadro una scena di genere che può veramente considerarsi come uno « specchio della vita veneziana, pei costumi ricchi e cavallereschi, pei loggiati del fondo... » (Venturi).

Ma intanto una grande rivelazione ci attende. Nel basso, presso la porta, è un *Ritratto di donna* (ill. 129), appoggiata al davanzale di una finestra di pietra: il suo sguardo profondo e pensieroso guarda lontano, nelle regioni del sogno, e il suo sorriso enigmatico e secreto pare lo accompagni in questo dolcissimo viaggio. Tutta la figura è assorta in un'estasi lontana: le sue mani stringono, spiegazzano una pezzuola, ma senza coscienza, in un atto materiale che non disturba il pensiero. E intanto la sua fantasia vola lontano, quanto lontano? oltre mari e oltre monti: allo sposo, all'amante, al figlio? In questa vita o nell'altra? Tutto un dramma di amore e di dolore pare espresso in questa mirabile tela, per virtù di quello sguardo profondo e dolente, per quel sorriso amaro e misterioso. Poche volte la pittura ha saputo esprimere tanta profondità, tanta intimità di pensiero: essa si accosta con forza fatale alla musica, al genio divino di Beethoven, poichè, come la musica, essa esprime qui l'inesprimibile, la parte migliore e più secreta di un'anima.

Il sen. Morelli, che per primo comprese la bellezza sovrana di questa tela, suggerì un nome: Giorgione, ma la sua attribuzione non fu universalmente accettata. Si notò che l'arrotolamento della tela ha considerevolmente guastato l'opera magnifica con una serie di crepe orizzontali e che i restauri ne hanno qua e là velata la primitiva bellezza: non si volle conoscere la mano e lo spirito del grandissimo maestro, ma soltanto quelli di un abile colorista veneziano. Il Morelli emise la sua attribuzione con grande sicurezza, con entusiasmo anzi, e l'opera è veramente degna di ammirazione entusiasta. « Un giorno, egli racconta, che innanzi al misterioso quadro io stava rapito ad interrogarlo, il mio spirito incontrò quello dell'artista, che da quei tratti femminili guardava fuori, ed ecco in quel reciproco contatto, accendersi improvvisamente una scintilla ed io esclamare con gioia: « Sei proprio tu, amico Giorgione » e il quadro a rispondermi: « sì, sono io!... »

Certamente poche opere sono più giorgionesche di questa, così piena di quel desiderio insaziabile e di quella tenera malinconia propria del Giorgione. Tra questa figura femminile e il cavaliere di San Giovanni agli Uffizi è una parentela così stretta che non si può facilmente distinguere l'autore dell'una da quello dell'altro, ma vi è anche una affinità assai grande fra questo ritratto e la figura centrale del fa-

35. 36. — SARCOFAGO CON I LAVORI D'ERCOLE.

(Fot. Anderson).

37 — VIALE AVANTI AL MUSEO.

moso *Concerto* della Galleria Pitti, che la critica moderna ha tolto con tanta facilità al maestro. Fortunatamente quanto a questo l' ultima parola non è stata ancora detta, e molti continueranno a considerare il *Concerto* come una delle opere più significative del Giorgione. Verrebbe così assai facilmente assegnata anche la bella figura della Borghese al maestro divino, che in quest'opera mostra ancora una volta la dolcezza del suo sentimento, la nobiltà dell'arte sua. Si può togliere facilmente al maestro, ma non si troverà con altrettanta facilità un nome da sostituirvi.

Accanto al tenue sospiro di questa donna addolorata, risplende nel fulgore della primavera il quadro celebre di Tiziano, il cosidetto *Amor sacro e Amor profano* (n. 147). Ecco il Vecellio in tutto lo splendore dell'arte sua, il superbo Vecellio che qui si mostra con una ricca collezione di opere, incomparabile raccolta di tanti capolavori, della giovinezza, dell'età matura, della vecchiaia, l'universale maestro cui nessuna bellezza fu ignota e che vide coi suoi occhi sovrumani la bellezza pagana e la bellezza sacra, la bellezza ideale e la realtà più vera.

Cinque opere recano qui il nome del Vecellio, e di queste, tre sono dei veri capolavori: il *San Domenico*, il cosidetto *Amor sacro e Amor profano* e la *Venere che benda Amore*.

Il *San Domenico* (ill. 136) non è un quadro sacro, nè la figura rappresentata è certo quella del santo. Vi è in essa tale una forza di carattere, tale una ricerca d'individualità che più che un santo dobbiamo crederlo un vero e proprio ritratto. L'esecuzione è rapida, sommaria, a tocchi grossi, non finiti, ma energici, così che il ritratto è vivissimo, pieno di espressione e di movimento. Gli occhi da inquisitore brillano sul volto emaciato, ma il resto della figura è solidamente piantato, pieno

38. — FONTANA NEL PARCO DIETRO IL CASINO. (Fot. A. J. R.).

di forza e di energia, così robusto che pare agitarsi e fremere, pronto ad ogni azione come ad ogni sacrificio. È questa un'opera dell'età matura del maestro, quando la straordinaria padronanza della tecnica lo faceva dipingere a larghi piani, a tocchi rapidi e massicci, ma dell'età giovanile abbiamo qui il più bel fiore nel quadro famoso dell'*Amor sacro e Amor profano* (ill. 131).

Da non molto tempo la bella tela porta questo nome, col quale ha acquistato la celebrità: in una descrizione della Galleria, scritta nel 1613, il quadro ha per titolo: *Beltà disonesta e Beltà ornata*; e più tardi fu chiamato *Amore e Pudicizia, Amor celeste e Amor terreno, Amore ingenuo e Amor sazio, L'Ingenuità e l'Esperienza, La Favola e la Verità, La Natura e la Civiltà.*

*Amor sacro e Amor profano* fu detto recentemente, e questo è anche il titolo di alcuni quadri di Agostino Carracci, del Desubleo, di Francesco Fiammingo, del Van Dyck e di Giuseppe del Sole. Ma questa distinzione o questo *contrasto*, non soddisfa pienamente, anzi, ammesso un tale titolo, vi può essere questione sul significato di ciascuna delle due figure, poichè se l'una tutta vestita e inguantata può per alcuni rappresentare l'Amor sacro e puro, può bene rappresentare per altri, invece, l'Amor terreno e vizioso che si adorna di ricche stoffe, di gioielli e di altre cose preziose. Così la nudità dell'altra figura non può forse significare l'Amor sacro, in quanto che nulla è in lei d'impuro, di vano, di terreno, e che l'anima sua è volta al cielo come il fumo dell'incenso che brucia nella piccola coppa levata in alto dalla sua mano? Così recentemente le ricerche degli studiosi si sono di nuovo rivolte all'opera magnifica per darle un nome più proprio, e sono state fortunatamente coronate di successo.

La mitologia ha svelato il senso della rappresentazione. Le due bellissime donne, sedute sulla fontana antica, decorata di un classico bassorilievo, ove l'acqua freme e gorgoglia con nuove parole, e dove un giovane amorino, il piccolo Cupido, scherza col braccio nell'acqua, sono la rievocazione di un mito lontano, di un mito d'amore, di tristezza e dì gioia, una glorificazione potente della passione. Il quadro, dunque, rappresenta *Venere che induce Medea a fuggire con Giasone*, secondo il mito narrato da Valerio Flacco nell'*Argonautica* e da Ovidio nelle *Metamorfosi*.

Venere appare a Medea e la spinge a seguire Giasone e a salvarlo con l'aiuto dei suoi sortilegi: la fanciulla, sdegnata e offesa, rifiuta, ma la dea bellissima e lusingatrice la persuade con la sua seduzione, e Medea, ardendo d'amore, si decide a seguire la dea: *te ducente sequor*, e non contenta dei veleni, *nec notis stabat contenta venenis*, prende con sè le erbe portentose che mai non appassiscono. La letteratura e l'arte si sono presto impadronite di questo mito e non pochi monumenti classici rappresentano Medea col suo cofano dei veleni.

Che tale sia l'interpretazione del quadro famoso ci è anche assicurato da una edizione dell'*Argonautica* stampata a Parigi nel 1550 e che reca sul frontispizio il quadro di Tiziano con la leggenda: *Venere che persuade Medea a fuggir con Giasone*. Quest'edizione è stata segnalata da uno studioso tedesco sopra un giornale quotidiano di Francoforte, ma se le ricerche di alcuni pazienti bibliografi non hanno potuto verificare l'esattezza della scoperta, noi non possiamo dire che questa sia falsa, ma forse soltanto inesatta.

Un'altra interpretazione, ancora, si volle dare al celebre quadro, e si suppose rappresentasse la *Fonte d'Ardenna*, dell'Orlando innamorato, ma se per alcuni caratteri il quadro poteva rappresentare la fontana del poema del Boiardo, per altri, assai più importanti, essa è inammissibile.

Le due bellissime figure presso la fonte ci richiamano dunque all'antica mitologia, ma il mito lontano non poteva trovare in Tiziano un puro e semplice illustratore: il grandissimo maestro recava in ogni sua opera la forza e l'originalità del suo genio creatore, egli era l'interprete ideale che tutto ravvivava, tutto illuminava della sua viva luce interiore, l'artista cui ogni bellezza diceva nuove e solenni parole, e pel quale ogni soggetto si rivestiva di un'altissima poesia.

Le due donne sedute alla fontana della grazia sono due diverse visioni di una stessa bellezza, chè l'imagine argentea e l'imagine d'oro si compenetrano l'una nell'altra per una legge d'armonia insolita e sovrana. Così il mito lontano perde il suo significato, e l'evocazione delle due donne bellissime non rappresenta più un episodio di un poema lontano, la figurazione di un fatto storico o leggendario, ma assurge ad un significato più alto e più completo, alla glorificazione della gioia, dell'amore e della bellezza. Tutto qui intorno è a questo scopo, ogni minimo dettaglio si accorda degnamente a questo grandissimo inno. Medea col costume dalla stoffa serica, iridescente, col fermaglio d'oro alla cintura, con la corona di fiori fra i capelli, coi morbidi guanti e i merletti, la dea dell'Amore così bionda, con un velo rosa legato fra i capelli che ne rialza il tono dorato, e il bel manto rosso, vivo come rubino, sul bel corpo ambrato, e anche la vasca antica, con un classico bassorilievo, ove un geniettto desta con una verga il dio dell'Amore, tutto si accorda per esprimere nobilmente il trionfo della bellezza, della gioia, dell'amore.

39. — BERNINI: DAVID.

(Fot. Anderson).

40. — BERNINI: ENEA ED ANCHISE.

(Fot. Anderson).

Anche il fondo del quadro, ove il paesaggio s'illumina di un bel sole primaverile e si ridesta ad una vita nuova, significa questo concetto di bellezza: là sono due conigli, simbolo della fecondità, un pastore che abbraccia una pastorella, due farfalle che svolazzano tra i fiori, e la più lieta primavera sorride del suo fascino potente e lusingatore. Ed è la primavera il vero soggetto del meraviglioso quadro, la dolce stagione che rinnova la natura e rinnova la vita, la gaia primavera che qui mostra nelle due celestiali visioni quasi la personificazione della sua energia e della sua bellezza.

Qui è tutto Tiziano giovane, amante della luce, della bellezza e della gioia, il compagno di Giorgione che poteva ammirare e imitare l'arte del condiscepolo, ma non imitarne lo spirito sottile e malinconico, non la concezione dolorosa ch'egli doveva essersi fatta della vita. Non è in Tiziano la brama ardente delle cose che non si possono ottenere, l'angoscia di tutti i sogni inutili, di tutti i desideri insoddisfatti, ma opera in lui lietamente il gaudio della vita largamente vissuta, senza preoccupazioni e senza amarezze, il godimento pieno e sano di tutto ciò che la vita quotidianamente ci appresta per la nostra gioia. E le due figure incantevoli sedute sulla fontana loquace, ove l'Amorino scherza innocentemente, pare si accordino in questa lieta concezione della vita, e il loro sorriso non nasconde nessun tumulto, nessuna angoscia segreta. È una libera vita, semplice, sana, felice, che qui si glorifica senza angustie, senza oppressioni, senza timori. Il loro sorriso è un magico invito, e il mito di Medea si allarga così ad una più ampia allegoria della vita umana.

Incontro a questo miracoloso fiore dell'arte giovanile di Tiziano, è un altro quadro, dell'età avanzata: *Venere che benda Amore* (ill. 135), e, l'uno incontro all'altro, i due quadri ci dicono non poco di tutta la vita e di tutta l'arte del Vecellio.

Fra l'uno e l'altro sono forse tutte le migliori, le più libere concezioni dell'arte sua e il progresso enorme della tecnica e l'abilità del maestro, fattasi veloce, rapida ed energica. Non più il colorito fuso, armonioso, delicato delle due celestiali figure sedute sulla fontana, ma un colorito composto con violenza, con crudezza, un miscuglio di pennellate grosse, di colori messi a corpo, con la paletta, di rosso, di turchino, di nero, di grigio anche, che da vicino tutto confondono e guastano, ma da lontano si fondono mirabilmente, acquistano il loro valore, illuminano il quadro di una luce vivissima, insolita, lo definiscono in modo robusto nelle sue forme nette e sicure. Così la Venere e l'Amorino e le due ancelle che recano l'arco e la faretra sembrano di vera carne, sembra di vederne il sangue palpitare sotto l'epidermide vibrante, sembra di udirne la misura grave ed ardente del respiro. Tutto il quadro è caldo, quasi avvolto in un'aria di lussuria, di passione sfrenata: e le carni fremono sotto i veli, mentre il paesaggio lontano sembra incendiato da un sole tropicale.

Così l'armonia magnifica della vita che alza il suo primo inno di gioia nel quadro giovanile, è ripresa e sviluppata e completata in questo quadro di fuoco, ove la passione pare indicare la regola e la norma della vita umana. In una sintesi grandiosa, aduna dunque Tiziano tutte le virtù varie della scuola veneziana, accordandole tutte ad un unico motivo di gioia e di bellezza: la sua eredità non andò perduta, ma passò in nobili mani e continuò, con diversa vicenda e diversi onori, l'ammaestramento del maestro.

Ecco il Palma Vecchio, discepolo del Bellini insieme con Tiziano, che rievoca la gloria e la grazia del grande Cadorino. La sua *Lucrezia* (n. 106; ill. 125), esposta in questa Galleria, può considerarsi il prototipo delle sue famose donne bionde, quei quadri festosi nei quali un tipo unico di bellezza femminile mostrò la sua straordinaria varietà, ma questa della collezione Borghese non è tra le opere migliori del maestro, soprattutto per il suo stato, non essendo finita, e non dà una idea esatta dell'arte del Palma. La ricca tavolozza di lui non risplende qui come al solito, i capelli biondissimi della Lucrezia non hanno ancora il fulgore meraviglioso delle capellature bionde del Palma, perchè essi sono rimasti soltanto preparati e la mano del maestro non è giunta a dar loro l'ultimo tocco. Così le carni rosate non hanno la robustezza del loro tono bruno, forte e sano, e in questa donna di un biondo slavato si riconosce a fatica la sorella maggiore delle famosissime donne bionde del Palma.

Anche l'altro suo quadro, una *Vergine col Bambino e Santi* (n. 163; ill. 126), non è da mettere tra le sue opere migliori: qui pure, il colorito è spesso incerto, il disegno scorretto, salvo che nella testa del Sant'Antonio e della committente, che hanno un non lontano riflesso della grandiosità palmesca.

L'arte di Tiziano invece si ritrova ancora viva e vigorosa in Girolamo Savoldo, il finissimo maestro bresciano che fu attratto a Venezia nell'orbita del Cadorino, ma che seppe conservare e affermare in modo assai degno la sua personalità. È di questo maestro, ancora trascurato e non poco ignorato, una *Testa di giovane* (n. 139; ill. 124) assai nobile e significativa che discende direttamente dalla grande arte di Giorgione. Assai poco si conosce ora del Savoldo e non tutte le opere sue recano il suo nome, chè molto spesso anzi esse sono ancora nascoste sotto battesimi più gloriosi e più celebri.

Questa *Testa di giovane* e il malconservato ritratto di donna della Galleria del Campidoglio giustificano la lode dell'Aretino che chiamò il maestro uno dei più famosi pittori del suo tempo. Vi è nell'arte sua una grazia affascinante, l'espressione di un sentimento malinconico e dolce, profondamente sentito. Però egli che si accosta tanto a Tiziano nella composizione, è assai affine di spirito al maestro di Castelfranco, del quale, se non ha la passione, ha spesso la soavità dolorosa.

Ed ecco, intanto, Lorenzo Lotto che qui rievoca ancora l'arte di Giovanni Bellini e di Giorgione, il maestro suggestivo e potente, così ricco di sentimento, così triste talora, così *inquieto della mente*, com' egli scriveva di sè stesso. Due quadri portano giustamente il suo nome: una *Madonna col Bambino e Santi* (n. 193; ill. 127) e un *Ritratto d'uomo* (n. 185); il primo della sua giovinezza, l'altro dell'età sua più matura.

Il quadro sacro reca, insieme con la firma, la data M.D.VIII, ed è una delle opere più fresche e più delicate del finissimo maestro, che qui si mostra ancora tutto sotto l'influsso del Bellini. Ma è già in questo piccolo quadro il primo annunzio del suo rapido e sicuro volo, è il germe dell'arte sua che si riscaldò, si ravvivò poi al sole di Giorgione, crebbe di forza e di audacia e si slanciò gloriosamente a cime eccelse.

È qui già la soavità del suo sentimento mistico e buono, e la sicurezza dell'arte sua bellinesca, piena di grazia e di semplicità. La testa di Sant'Onofrio è inspirata da quella di un vecchio scriba nel quadro di Dürer, *Cristo fra i dottori del Tempio*,

ora nella collezione Barberini a Roma. Il Morelli suppose che tanto il Dürer quanto Lorenzo Lotto possano essersi serviti di uno stesso modello per i loro quadri, ma la rassomiglianza, la identità anzi, delle due figure, con gli stessi caratteri, lasciano supporre piuttosto che il Lotto abbia semplicemente copiato la sua figura dal quadro del Dürer che era allora a Venezia. Certamente Lorenzo Lotto deve aver conosciuto il maestro tedesco durante il soggiorno di lui a Venezia. Si ha memoria che il Bellini, innamorato dell'arte del Dürer, si recasse da questi per comprargli un quadro. Era il tempo durante il quale il Lotto e il Palma si trovavano alla scuola del grande veneziano, e anche il Palma, del resto, in un quadro dell'*Adultera*, ora alla Galleria Capitolina, riprese la figura di un altro scriba del maestro tedesco. Noi che siamo in un'età di così evidente plagio artistico possiamo comprendere facilmente la grande curiosità e il grande interesse destato a Venezia nel '500 dall'arte del colosso tedesco, e possiamo facilmente spiegare queste imitazioni che nulla toglievano al merito dei veri artisti e che erano un omaggio all' arte straniera, ma erano anche l'affermazione di una coscienza artistica avida di ogni maggiore espressione.

41. — FONTANA INCONTRO AL CASINO.
(Fot. A. J. R.).

Così noi ritroviamo nel *Ritratto virile* (ill. 128) l'arte di Lorenzo Lotto, fattasi gigante, esprimere, più che non lo potessero i suoi abbondanti quadri di soggetto sacro, l'essenza vera dell'arte sua, il profondo e doloroso problema della vita e delle cose. È nel ritratto un gentiluomo d'età matura, già volto precocemente al tramonto: egli tiene la testa dolorosamente china su una spalla, con un atteggiamento comune nei ritratti del Lotto, e poggia una mano sul fianco in attitudine di sconforto, mentre la destra posa su una grande rosa avvizzita. I petali del fiore sono sparsi sul tavolo e sotto la rosa brilla un piccolo teschio d'avorio, fra una rama di gelsomini. La fugacità delle gioie umane, l'eterna e inesorabile legge del dolore non potevano essere espresse con grazia maggiore, con maggiore forza di suggestione. Lontano, nel fondo, un San Giorgio a cavallo uccide il drago, allusione, forse, al coraggio, al valore del gentiluomo, ma ciò è lontano, lontano nel tempo come cosa non mai esistita: oggi il peso della sventura lo ha oppresso, affranto, e nessun coraggio, nessun valore può contro le leggi della natura. Il dramma ha colpito anche l'uomo valoroso

che davanti alla sventura deve solamente chinare il capo e soffrire in silenzio. Innanzi ad un tale miracolo di passione dolorosa, innanzi ad un lutto così profondamente sentito, chi può fermarsi ad analizzare freddamente la tecnica del pittore? Le luci vive sul manto nero, le mani bianche e aristocratiche, l'abilità tutta del quadro, rivelano il maestro. Ma più che la sua tecnica è qui tutta l'anima di Lorenzo Lotto, l'anima buona, mite e dolorosa del maestro che Tiziano salutava da Augusta: « O Lotto, come la bontà buono, come la virtù virtuoso! »

Ma l'età della decadenza incalza e si annunzia quasi. Non la salva qui il grande *Ritratto di famiglia* di Bernardino Licinio detto il Pordenone (n. 115), duro e pesante, mal composto e peggio colorito, l'unico interesse del quale è un modello del torso di Belvedere che un ragazzo, il figlio del pittore, tiene in mano e che riproduce la famosa statua, con la gamba destra intatta.

Non la salva Paris Bordone con la sua *Venere scoperta da un Amore e da un Satiro* (n. 119), che non è certo fra le opere migliori del maestro, per la volgarità della composizione e per la poca abilità con la quale è stata disegnata e colorita.

42. — FONTANA NEL PARCO DIETRO IL CASINO.
(Fot. A. J. R.).

Ecco l' ultimo raggio di uno splendore incomparabile, l'ultimo lampo di un fuoco destinato a languire: Paolo Veronese! È in lui la somma delle virtù magnifiche che hanno fatto così grande, così gloriosa la pittura veneta: vero lirico della pompa veneziana, chiamato a rappresentare ancora una volta tutta intera l'anima gioiosa e grandiosa della Regina dell'Adriatico. I suoi quadri sacri sono quasi tutti di feste, di costumi, di gloria; nessun sentimento, nessun pensiero, nessuna angoscia turba l' arte sua lussureggiante e superba, che gode della bellezza e della forza, del lusso e della varietà.

E l'arte sua così lietamente spensierata si ritrova in due degne tele di questa collezione, la *Predicazione di San Giovanni Battista* (n. 137; ill. 142) e la *Predicazione di Sant'Antonio ai pesci* (n. 101; ill. 143). Il sole arde nel primo quadro d'un fulgore autunnale, e risplende fra le belle stoffe di raso e di velluto rosso, roseo e giallo, su i manti serici orientali, anima, ravviva fulgente su le foglie, fra gli alberi. Tutto è qui fresco, chiaro, vivo: la bella luce trionfa lietamente nel quadro che sembra di festa, spensierato, illumina, accarezza le due figure, le circonda di un'aureola di fuoco, le fa assurgere, per forza naturale, quasi a forza di simbolo. L'esecuzione ra-

pida e sicura contribuisce a questa impressione di freschezza, per la quale non si osserva che il disegno non è altrettanto corretto, specialmente nella figura del San Giovanni Battista e in due altre figure di donne, che si appoggiano a tronchi d'albero e che paiono cadere.

L'altro quadro (ill. 143), se ha meno difetti, ha pure meno qualità, tanto che fu anche attribuito ad un discepolo del maestro, lo Zelotti, freddo e incerto pittore. Qui pure l'arte del Veronese mostra la sua potenza coloristica e illuminista, nel bell'effetto di tramonto, che arde nel fondo del quadro e indora tutta la scena. Anche il mare, in quest'ora intensa di luce, si ravviva e assume un tono trasparente e cupo, e si agita e freme come si agita il Santo sulla rupe, nell'entusiasmo del suo parlare. Un movimento straordinario è espresso in questa fulgida tela, più temperata dell'altra e meno ricca di effetti, ma di maggior intensità, di miglior spirito di vita. Il Veronese si compiaceva di « quelle licenzie che si pigliano i poeti e i matti, senza prender tante cose in considerazione », come egli stesso disse quando fu chiamato al tribunale dell'Inquisizione. E bisogna veder con quanto amore, con quanta cura egli ha rappresentato in questo quadro i pesci che attirati dalla parola del Santo vengono a fior d'acqua, spuntano con le teste intente e rapite. È tutta una nuova interpretazione che dell'arte sacra faceva il fecondo e fantasioso maestro di Verona, cui la forma sola non bastava a sostituire il sentimento e il pensiero, ma doveva unirsi spesso alla novità e alla stranezza.

Egli annunzia, così, insieme col Tintoretto la fine della grande pittura veneziana, la decadenza della gloriosa scuola che nella facilità stessa, nell'eccesso di imaginazione dei due ultimi campioni, trovò la ragione fatale del suo decadere e del suo languire. La mancanza di sentimento e di pensiero poteva essere sufficientemente nascosta dal Veronese e dal suo contemporaneo, che nella pompa, nel lusso, nella stranezza trovavano la misura del loro talento intemperante e avido di novità, ma non potevano lasciare un ammaestramento fecondo ed utile. Così lentamente decade e finisce la scuola gloriosa che dall'età lontana dei Vivarini e dei Bellini fino al tardo Veronese segnò per lunghi anni tanti e così completi trionfi.

La collezione Borghese, unica delle collezioni romane, ci rappresenta degnamente le grandi età storiche della scuola famosa, in una sintesi magnifica e altamente significativa, ove le tappe maggiori di questo procedere glorioso sono rappresentate dalle opere mirabili di artisti come Antonello da Messina, Bonifacio, Giorgione, Tiziano, Lotto e Veronese.

Intanto la *Caccia di Diana* del Domenichino (n. 53; ill. 92) ci porta ad un'altra età, ad un'altra scuola, ad un'arte meno sentita, ma grandemente vivace, lieta e decorativa. Sulla sponda di un ruscello Diana e le sue ninfe si dilettano, dopo il bagno, del tiro alle colombe, e la rappresentazione mitologica fresca e viva, appresta al pittore motivi veramente graziosi e giocondi. Essa meritò a ragione l'entusiasmo del cardinale Scipione e di molti altri amanti di cose d'arte che la riconobbero come opera stupenda, « la più bella del suo tempo », come la chiamò il cardinal Ludovisi che fu poi Papa Gregorio XV. L'arte del Domenichino, felice e serena, si rispecchia qui in tutte le sue migliori qualità, nel buon gusto straordinario che la regola, nella festività che tutta l'avviva, nella grandissima abilità della tecnica.

43. — BERNINI: APOLLO E DAFNE.

(Fot. Anderson).

Ben giustamente il Morelli così ne scrisse: « Da questo quadro così ricco di begli ed attraenti particolari trasparisce una contentezza ed una genialità così ingenua, da credersi trasportati per esso in più felici tempi dell'arte. Nessun quadro del secolo XVII, eccettuata forse la magnifica Aurora di Guido, gli affreschi di Annibale Carracci nel palazzo Farnese e quello del Guercino nel casino Ludovisi, gode di tanta fama, è così universalmente conosciuto, come questa partita di caccia femminile, vivamente leggiadra, pensata e dipinta piacevolmente e atta quindi a destar piacere ».

Un altro quadro famoso ci conduce ad una scuola straniera: la *Deposizione* del Van Dyck (n. 411; ill. 151), che è però un'opera confusa e stentata nella quale lo scorcio assai audace della gamba destra del Cristo sembra il tema principale del quadro. La povertà della rappresentazione non è salvata dal bel tronco del Cristo nè dalla soave testa della Maddalena. Oppresso dalla tradizione della sua scuola e affascinato dalla pittura italiana, il Van Dyck non poteva interamente affermare la sua personalità nei quadri di composizione ove l'idealismo e il naturalismo si combattevano audacemente, così che questa *Deposizione* è riuscita slegata e illogica, senza bellezza e senza sentimento: un duro sforzo per l'artista, cui naturalmente non risponde alcuna emozione nell'osservatore.

44. — ERMA NEL PARCO DIETRO IL CASINO.
(Fot. A. J. R.).

***

Intorno a questa mirabile corona di opere eccelse, risplendono ancora nelle ricche sale oltre cinquecento quadri e molte sculture di diverse scuole, di diverso valore, raccolte qui a significare non solo il lusso e il gusto della gloriosa casa Borghese, ma le varie vicende delle diverse scuole artistiche d'Italia in un insieme unico, veramente incomparabile.

Un' armonia mirabile regola la bella collezione: dal soffitto ai pavimenti la bellezza e la ricchezza dànno la norma intera di questa bellissima casa dell'arte.

S'apre l'ampio *Vestibolo* innanzi alla fresca villa tutta verde, e alcune sculture salutano già il pellegrino della bellezza.

Sono qui raccolti, tra le altre cose, alcuni frammenti dell'arco di trionfo di Claudio, arco che fu eretto nel 51-52 presso piazza Sciarra in memoria delle vittorie dell'imperatore in Bretagna e che fu distrutto nel XV secolo. I pochi avanzi ritrovati sono ora in parte qui, in parte nel Museo Capitolino e nel palazzo Barberini. Uno (n. VII) rappresenta un generale, forse Claudio stesso, vestito di lorica e paludamento, dietro a lui tre ufficiali e nel fondo alcuni pretoriani con elmi piumati. Un altro (n. X) è assai rovinato e guasto. Il terzo, grande e bel frammento (n. XXV), ha due figure di alfieri che recano stendardi con vari emblemi, un'aquila con le folgori, una mano, un medaglione rappresentante forse Claudio, una corona, una patera ecc.

Sono qui vicino un torso di Apollo saettatore (n. XV) in marmo pentelico, che

ricorda il Diadumeno di Policleto, un sarcofago (n. xix) rappresentante un combattimento di Romani e di barbari, probabilmente dell'età di Settimio Severo, e un frammento di Minerva (n. viii) riproduzione della famosa statua di Fidia.

Sotto il n. xxvi è un bassorilievo di *Apollo e Marsia*, che, secondo il Nibby, è opera di uno scolaro di Michelangelo.

Ma ecco il grande *Salone* che ci invita con le sue pitture, le sue sculture e i suoi musaici. La magnifica collezione qui s'inaugura degnamente.

Le grandiose pitture della vôlta rappresentano M. Furio Cammillo e Brenno, il glorioso episodio della repubblica romana, e sono di Mariano Rossi (nato 1731, morto 1807), fantasioso pittore siciliano che lasciò parecchie opere a Roma, fra le quali i santi Pietro e Paolo nella chiesa di Santa Lucia del Gonfalone. Le decorazioni delle pareti sono del Rotati e del Peters, noti pittori di animali. Gaetano Monti, discepolo del Canova, F. Massimiliano Laboureur, Vincenzo Pacetti, il Righi, il Salimeni eseguirono i bassorilievi. I musaici del pavimento, trovati presso Tuscolo, sono un rozzo lavoro del III o IV secolo e rappresentano i giuochi del Circo.

Tra le sculture raccolte in questa sala sono da notarsi una testa di *Giunone* o di *Musa* (n. xxxvii), riproduzione di una scultura greca; un *Meleagro* (n. xl) assai simile alla statua famosa del Vaticano e probabilmente derivante dallo stesso originale in bronzo; un bassorilievo rappresentante un *sacrificio a Bacco* (n. xlii); una statua di *sacerdotessa* (n. xliv) dell'età degli Antonini e un *Fauno danzante* (n. xlv) grandemente restaurato. Sono ancora una *statua togata* (n. xlvi) con la testa aggiunta posteriormente e che rappresenta, forse, Pompeo, e un magnifico ritratto di *Adriano* (n. xlviii) che, secondo l'Helbig, è uno dei più bei ritratti, idealizzati, di questo imperatore.

Intanto la *Prima Sala* ci promette la prima pittura della raccolta famosa e una celebre scultura moderna: sono qui la *Paolina Borghese* del Canova e l' *Apollo e Dafne* del Dosso, delle quali abbiamo già parlato. Nel soffitto cinque affreschi di Domenico de Angelis da Ponzano rappresentano: il giudizio di Paride, la fuga di Enea, Giunone che chiede la distruzione delle navi troiane, Venere che raccomanda a Giove Enea, le tre Parche che filano i destini di Roma. Anche nei bassorilievi delle porte, opera del Pacetti, continuano le rappresentazioni del mito troiano: Antiloco che annunzia la morte di Patroclo ad Achille, e Mercurio che pesa i destini di Ettore e di Achille. I quattro bassorilievi delle pareti sono di soggetto mitologico. Essi sono opera dello scultore Penna e rappresentano le nozze di Peleo e di Teti, Laodamia, Profilao e la favola di Alope, e i doni di Medea inviati a Creusa.

Oltre la famosa *Paolina Borghese* del Canova sono in questa sala alcune sculture degne di nota: una *Venere genitrice* (n. lviii) probabilmente derivata da un originale di Alcamene, un bassorilievo greco (n. lvi) rappresentante *Europa e Minosse* che recano offerte a Poseidone, un bassorilievo (n. lxiv) derivato da un originale greco rappresentante il *ratto di Proserpina*, una statuetta (n. lxv) trovata in Villa Borghese e che, secondo l' Helbig, rappresenta un *giovane plebeo*, ed è una copia di un originale ellenistico. Vi è inoltre un quadro di Michelangelo da Caravaggio, il *Davide con la testa di Golia* (n. 2), opera debole e dura, specialmente per le macchie nere delle ombre che ricordano molto gli imitatori del maestro.

La *Seconda Sala* è decorata da un affresco del Caccianiga (1700-1781) rappresentante la *caduta di Fetonte*, da alcuni medaglioni dell' Agricola e da alcuni bas-

sorilievi del Righi. Fra le sculture antiche sono un' *erma di Pan* (n. LXXVIII) del V secolo av. Cristo, evidente derivazione della scuola di Policleto ; un *busto di Saffo* (n. LXXXV) derivato da una scultura del V secolo ; un bassorilievo romano del II secolo rappresentante *Giove, Giunone e Minerva, i Dioscuri, il Sole e la Notte*, un *Baccanale* (n. XCVII) bassorilievo greco del V o VI secolo av. Cristo, una buona riproduzione della *Venere capitolina* (n. C) e due parti di un sarcofago rappresentante *le fatiche d'Ercole* (ill. 35, 36).

45. — ERMA NEL PARCO DIETRO IL CASINO. (Fot. Alinari).

La pittura ci mostra intanto quattro tele graziose di Giacomo da Ponte, detto il Bassano, rappresentanti *le quattro stagioni* (nn. 3, 5, 9, 11), che sono un'opera decorativa, forse la replica di altre simili, ma che hanno la grazia delle migliori opere del maestro, per la ricchezza e la vivacità dei particolari naturali, specie negli animali e nelle frutta, resi con pennellate rapide e sicure, di grande effetto.

È vicino un'opera volgare, grossolana, del Cavalier d'Arpino, rappresentante *Andromeda* (n. 4), ma vi è anche una bella *Minerva in atto di vestirsi* d'Alessandro Varotari, detto il Padovanino (n. 7; ill. 146), un'opera di bella eleganza, un po' convenzionale forse, e un po' esagerata, di quell'eleganza che ricorda più le rievocazioni classiche dell' Impero che la grandezza della scuola veneta, alla quale il maestro tentava di

ricollegarsi. L'imitazione di Tiziano, la quale lo fece definire dal Blanc per un « femminile di Tiziano », non gli rivelò il genio del maestro, ma egli si contentò di dipingere delle figure eleganti, serene e ben composte che credeva di ravvivare con un certo idealismo,

La *Terza Sala* ha nel soffitto un affresco dell'Angeletti, rappresentante il mito di *Dafne*, e alcune decorazioni del Marchetti.

Parecchie sculture antiche fanno corona al famoso *Apollo e Dafne* del Bernini, e fra queste sono una *Venere* (n. CVIII), simile a quella celebre del Campidoglio; una *statuetta di donna*, arcaistica (n. CXI), trasformata in *Iside*; un *Amore prigioniero* (n. CXIII) derivato da un originale ellenistico; un'*anfora* di marmo (n. CXVI)

46. — UN VIALE NEL PARCO. (Fot. A. J. R.).

con una danza bacchica; una *testa colossale*, romana (n. CXX); un *Ercole* (n. CXXII) simile a quello farnesiano, restaurato nel XVI secolo.

Due deboli e smorti *paesaggi* decorativi (nn. 12, 13), attribuiti a Paolo Brill, ma certamente non del grande fiammingo; un *Casto Giuseppe* (n. 14) del Cigoli, pesante e duro per la solita esagerata ricerca di contrasti di luce e di ombre, e una *Giuditta* (n. 15) del Baglioni, che è una volgare imitazione del Caravaggio, rappresentano la pittura in questa sala.

Nel *Corridoio* che conduce alla IV sala è un grande quadro di Giovanni Lanfranco, *Polifemo*, annerito dal tempo e così male illuminato che non si può neppur giudicare.

In corrispondenza al grande salone d'ingresso è la ricca *Quarta Sala* che s'apre anch'essa sul giardino davanti ad una querula fontana, presso il boschetto di quercie. Domenico de Angelis di Ponzano, che già aveva decorato la vôlta della prima sala, ha dipinto questa ricchissima vôlta con la rappresentazione del mito di *Galatea*.

Le decorazioni sono del Marchetti, i musaici dell'Agnatti e del Rudiez, e il Pacetti, il Penna, il Laboureur, il Righi, il Carradori e il Salimeni hanno eseguito i bassorilievi delle pareti e la decorazione delle porte.

Sono in questa ricca sala, tutta decorata di magnifiche pietre, *sedici teste di imperatori* in porfido, su busti di alabastro, opera del XVIII secolo; un'*anfora* di porfido verde, rarissima pietra, lavorata modernamente; un'*erma di Bacco* (n. CXLV), assai probabilmente moderna, come la *testa di Giunone* (n. CXLVI), e una statua in nero antico dell'Algardi, rappresentante il *Sonno* (n. CLX). È questo veramente un mirabile lavoro di abilità e di pazienza per la durezza straordinaria della pietra, e mostra il talento dell'Algardi, semplice, naturale e sicuro. Il putto dorme di un sonno

47. — L'UCCELLIERA. (Fot. A. J. R.).

placido e par di udirne il respiro sottile, par di sentirne fremere dolcemente la vita. Fra tante opere farraginose e pesanti l'Algardi ha mostrato con questa di aver saputo guardare serenamente al vero e di averlo saputo rendere in modo degno.

Una statua di *Ninfa* (n. CLXI) qui vicino mostra di derivare da un bell'originale dell'età ellenistica.

Poche cose sono nella piccola *Quinta Sala*, decorata nella vôlta dal Buonvicini, e nelle pareti dal Marchetti. Vi sono quattro paesaggi attribuiti a Paolo Brill (nn. 18, 19, 20, 21), ma che sono evidentemente opera di un tardo e debole imitatore del grande fiammingo, e tra le sculture, intorno all'*Ermafrodito* (vedi pag. 17) sono: un *busto di donna* (n. CLXXIV) creduto di Saffo, opera greca del glorioso V sec.; un frammento di un gruppo rappresentante *Venere e Cupido*, derivato da un bell'originale greco e un *busto arcaico di donna* del IV secolo avanti Cristo.

La *Sesta Sala* ha nella vôlta una grande composizione del *Concilio degli Dei* di Lorenzo Pecheux, non volgare maestro francese che ottenne fama ed onori in

Italia ove lasciò opere considerevoli. Anche qui le decorazioni sono del Marchetti e i bassorilievi del Pacetti.

Poche sculture, e di poco valore, sono raccolte in questa sala: una cattiva copia romana della famosa *Athena* di Fidia (n. CLXXXIII); una testa colossale di *Giunone* o *Cibele* (n. CLXXXVI) d'arte romana; un bassorilievo rappresentante degli *Amorini* che fabbricano strali (n. CLXXXIX); una *Ninfa* (n. CXC) derivata dallo stesso originale greco che la *Danaide* del Vaticano, sono le poche sculture, in questa sala, degne di considerazione.

Ma è qui anche, oltre ai *SS. Cosma* e *Damiano* del Dosso, un quadro di Tiziano, un gran *Sansone in carcere* (n. 23), che fu anticamente attribuito anche a Sebastiano del Piombo, ma che, quantunque molto e male restaurato, « rivela uno stile grandioso, una maniera larga e un fare tutto tizianesco », come dissero Crowe e Cavalcaselle. È questa probabilmente un'opera di Tiziano « eseguita dopo che in Roma fu colpito dalla grandiosità Michelangiolesca ed ebbe copiato il Laocoonte » (Venturi).

È vicino a questo un *paese* di Agostino Tassi (n. 25), che, come tutte le opere di questo maestro, rivela un grande studio e una grande finezza, ma è freddo e convenzionale. Anche un *Presepio* del Bassano (n. 26) ci sembra una debole cosa di scuola.

La *Settima Sala* non contiene quadri, ma ha però parecchie sculture assai considerevoli. La vôlta è stata dipinta da Tommaso Conca, nipote di Sebastiano Conca che tante opere ha lasciato nelle chiese di Roma. Quest'affresco rappresenta *Cibele che versa i suoi doni sull'Egitto, i sette pianeti e la storia di Cleopatra.* Anche gli ornamenti di questa sala sono del Marchetti.

Tra le sculture è qui un bellissimo gruppo decorativo per una fontana, una statua di *giovane sopra un delfino* (n. CC; ill. 29) dell'età di Adriano. È questo uno dei motivi più eleganti e più graziosi di decorazione semplice e aggraziata, di una linea corretta e armoniosa, che ancora si gode interamente, quantunque la testa del giovane sia stata aggiunta posteriormente. Vi è anche una statua di *giovanetta* (n. CCXVI), opera greca arcaica della scuola peloponnesiaca, e alcuni vasi e tazze di pietra orientale.

Anche di Tommaso Conca sono le pitture della vôlta della *Sala Ottava*, che rappresentano un *sacrificio a Sileno.* Le decorazioni sono del Marchetti e i bassorilievi del Righi.

Intorno al famoso *Satiro* (v. pag. 16) sono altri due *satiri* (nn. CCXXVI, CCXXVIII) derivanti l'uno e l'altro dal tipo prassitelico; un'altra statua di *fauno* (n. CCXXXII) in marmo pario, riproduzione dell'originale di Prassitele, e un gruppo rappresentante *Bacco e una fanciulla* (n. CCXLI) derivante da un buon originale greco.

Fra le pitture è una *Susanna al bagno* (n. 27) di Gherardo delle Notti, che quantunque sia ben composta, è un'opera fredda che mostra troppo l'imitazione di Michelangelo da Caravaggio. Reca la firma dell'artista e la data 1655. L'imitazione del Caravaggio si rivela anche in un quadro di Bartolomeo Manfredi: *La cattura di Gesù* (n. 28) che ha forza e carattere non soliti al maestro.

Alla scuola veneta ci riporta una *Venere dormiente* (n. 30), male modellata, sproporzionata e dura, ma di un colorito vivo e armonioso, sapiente nelle ombre e nelle sfumature, e che anche nel paesaggio, di un bell' effetto di tramonto, ha le grazie dei grandi maestri veneti.

Un altro quadro, anche di Gherardo delle Notti, un *Concerto* (n. 31; ill. 155), sembra più un problema di luci che un quadro, ma ha pure qualche genialità nelle figure, che il fondo grigio rende dure e legnose. Un *San Sebastiano* di Filippo Rustici (n. 32) è così convulso nel disegno e nel colore, che rivela la maniera del Caravaggio nei suoi peggiori difetti. Un *Giudizio di Salomone* (n. 33) del Passignano è una composizione studiata e diligente, che mostra un libero tentativo dell'artista verso le fonti dell'arte.

***

Al primo piano la Galleria ci attende. Seguiamo la scala rotonda, nascosta in una delle torri del palazzo, lungo la quale, di quando in quando, una finestra si apre

48. — CASINO NEL GIARDINO RISERVATO. (Fot. A. J. R.).

innanzi a un lembo di giardino verde sopra la piccola fontana loquace. La grande Galleria ci attende nelle belle sale che l' hanno amorosamente ospitata quando, dal gran palazzo presso il fiume, dovette, in un'ora grigia, ricoverarsi di nuovo all'ombra delle roveri secolari e fedeli.

Ascoltiamo le parole di questo coro glorioso, intonato intorno alle tante opere maggiori, che abbiamo già imparato a conoscere, ad ammirare e ad amare.

La *Prima Sala* ha nella vôlta un affresco di Giovanni Lanfranco rappresentante *gli Dei dell'Olimpo*, opera, come scrisse il Passeri suo biografo: « assai nobile, grandiosa e molto vaga ». Poche sculture hanno salito la rampa rotonda, ma sono fra queste una riproduzione di un *gruppo di amazzoni* (n. CCLXV) della scuola pergamena, un *busto di Paolo V* (Camillo Borghese che fu papa dal 1605 al 1621), opera giovanile del Bernini e degna dell'affetto del pontefice che la teneva costantemente sul suo tavolo da lavoro, e una riproduzione del famoso *toro Farnese* (n. CCXLIX) eseguita da Antonio Susini, fiorentino, nel 1613.

Tra le pitture che fanno corona alla *Caccia di Diana*, è qui una povera *Madonna col Bambino* (n. 34; ill. 87) della scuola del Francia, opera assai volgare di uno dei duecentoventi scolari del maestro, che si dimostra tardo e materiale imitatore delle forme del Francia. Il Sassoferrato ci presenta una libera interpretazione di una *Madonna di Raffaello* (n. 382; ill. 63), ora nella collezione Burdett Coutts in Inghilterra, eseguita con cura, ma dai toni freddi, propri dell'imitatore.

Fra le altre cose notevoli è un *Crocifisso* (n. 268) attribuito ad Antonio Van Dyck (ill. 152), da poco in questa sala, di tinte piuttosto scure ed opprimenti, che è evidentemente una buona copia di un quadro del maestro, eseguita con grande abilità, a malgrado di qualche difetto di costruzione nella testa del Cristo. Un altro crocifisso, egualmente assegnato al Van Dyck, è nella collezione della Villa Albani, ma è assai meno felice e meno prossimo all'arte del maestro che non questo della raccolta Borghese. Il Belloni ricordò un *Cristo in croce* dipinto dal Van Dyck per il cardinal Bellarmino, ma nè questo Borghese nè quello Albani ci sembrano da assegnare con sicurezza al grande fiammingo.

Anche da poco è qui il *San Girolamo* (n. 403) di Federico Barocci, uno dei peggiori quadri di lui, orribile anche per le luci false e dure.

Quattro quadri dell'Albani ci richiamano alle tarde glorie della scuola bolognese. Questa *Storia d'amore* (nn. 35, 40, 44, 49; ill. 90, 91) è tra le cose migliori del maetsro, e fu lodata moltissimo fin dal suo tempo. Quantunque i restauri abbiano velato la vivacità dei colori propria dell'Albani, le eleganti figure hanno ancora una grandissima grazia.

Qui vicino sono un *Rinaldo e Armida* di Alessandro Tiarini (n. 36), opera sapiente di scorci, ma fredda e stravagante, che non rivela la grande fantasia attribuita al Tiarini dai vecchi scrittori, e un buon *paese* (n. 38) di G. F. Grimaldi, glorioso paesista della scuola bolognese.

Così pure il *Nazzareno* di Annibale Carracci (n. 39) è un quadro caratteristico del fratello di Agostino Carracci, pittore impetuoso ed elegante, attratto dall'arte del Correggio, ma non così sicuro da poter temperare la sua indole irrequieta e agitata. La sua *Deposizione* (n. 43; ill. 88), pur ripetendo i consueti difetti dell'artista, rivela come a malgrado dell' imitazione di altri maestri, Annibale Carracci sapesse esprimere vivamente il suo sentimento. Intanto Lionello Spada mostra col suo *Concerto* (n. 41) la diretta e sana discendenza dal Caravaggio, nel vivo colorito, nelle ombre sfumate sapientemente, e nella facile composizione, e il Guercino col suo *Figliuol prodigo* (n. 42) ripete una rappresentazione consueta, con forza di modellatura e vivacità di colore, ma con la sua solita intonazione tenebrosa.

Gherardo delle Notti, nel quadro di *Lot con le figlie* (n. 45), si rivela assai volgare nell' insieme e nei particolari, con contrasti di luce e d'ombre stridenti ed esagerati. La scuola veneta ci illude un istante davanti ad una copia libera e bituminosa della famosa *Venere* di Tiziano (n. 50) ora alla Galleria degli Uffizi, ma ecco ancora il Cagnacci con una *Sibilla* (n. 51; ill. 64) dipinta sulle orme di Guido Reni, ma con colore ancor più biaccoso e oscuro e con disegno materiale e negligente.

Il Domenichino, che ci ha dato la bella testa della *Caccia di Diana* (v. pag. 70), mostra nella sua *Sibilla* (n. 55; ill. 95) un grande sentimento, specialmente nella mossa della fanciulla rapita nell'estasi, e nel disegno corretto, nel colorito semplice e chiaro, profonde largamente la sua grazia.

In una delle molte repliche del suo *San Girolamo* (n. 56) lo Spagnoletto mostra qui ancora una volta la sua energia nella composizione e nel colore. Un altro dei duecentoventi discepoli del Francia, Marco Meloni, ha imitato in un *Sant' Antonio* (n. 57) il magnifico *San Francesco* del suo maestro, ora nella collezione Frizzoni in Bergamo, ma l'imitazione è rozza e senza spiritualità, dal disegno duro e dal colorito slavato, pesante e incerto. Un povero ricordo della grande arte correggesca è nel-

49. — QUERCIA.

l'*Estasi di Santa Caterina* (n. 58; ill. 91) di Ludovico Carracci, assai caratteristica dell' arte eclettica dei Carracci che si ritrova spinta agli eccessi e alla intemperanza nel *San Francesco* (n. 60) assegnato alla loro scuola, opera disegnata e dipinta a fatica con ombre di carbone e macchie turchine. L'evidente ricerca dell'effetto toglie ogni valore ed ogni pregio alla grande tela de Barocci, rappresentante la *Fuga di Enea* (n. 68), che pure ai tempi del maestro fu assai lodata e ammirata.

Segue la *Seconda Sala* ove sono raccolte in una discreta ombra alcune opere che meriterebbero forse un po' più di luce. Ma l' ordinamento di tutta la collezione nelle poche sale della villa è stato estremamente difficile e il buon direttore,

Pancastelli, ha fatto veramente miracoli. La vôlta di questa sala, che rappresenta l'*Aurora*, è opera di Gaetano Lapis, discepolo e imitatore del Conca. Sono intorno alle pareti un'opera giovanile di Angelo di Cosimo, detto il Bronzino, rappresentante una *Lucrezia* (n. 75), un facile e robusto *ritratto* (n. 77) di Lorenzo Sabatini, detto il Lorenzino da Bologna, quel tardo imitatore di Raffaello, che era stato incaricato dal Papa Clemente XIII di ridipingere il *Giudizio Universale* di Michelangelo. È anche notevole un *ritratto* (n. 80) fine e accurato di Scipione Pulzone, detto il Gaetano, eseguito con la minuzia consueta al maestro nei suoi ritratti. Vi è pure un *ritratto* (n. 81) di Lavinia Fontana, firmato e datato 1606, che, secondo il Venturi, deve essere un'imitazione di qualche studio dei Carracci dal Correggio, ma che lungo la via dell'imitazione perdette la fine idealità del prototipo.

Un nobile *ritratto virile* (n. 82) ha anche il Padovanino, mentre Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, con un suo *ritratto d'uomo* (n. 85; ill. 105) dipinto con vivezza, afferma, ancora una volta, la sua energia nel ritratto.

Un altro ritratto pure, attribuito un tempo a Raffaello ed ora alla sua scuola (n. 86; ill. 106), rivela una così grande affinità col Parmigianino nella fattura rapida e larga, nella solida costruzione, nella vivacità delle luci, che non crediamo sia stato fatto invano il nome del Mazzola. La sua viva espressione, la sua eleganza un po' ricercata, il suo colorito bruno e profondo lo lasciano collocare fra le opere della miglior giovinezza del maestro, forse all'epoca del suo soggiorno a Roma, come sembra di potersi inferire dall'iscrizione della lettera che il giovane reca in mano, nella quale appunto è scritto: *In Roma.*

Presso ad un diligente, ma debole ed incerto *ritratto di donna* (n. 89; ill. 119) di Sofonisba Anguisciola, è una *Giuditta* (n. 91; ill. 130) che fu a lungo data al Giorgione e che si credette rappresentasse la moglie di Tiziano. Ma questa è un'opera di un imitatore, più che di uno scolaro del grande Giorgione, che ha preso dal suo prototipo un po' del profondo ed armonioso colorito.

In mezzo a molte altre opere, di Elisabetta Sirani, di Antonio Balestra, del Bronzino cui forse si può attribuire un *ritratto di Cosimo de' Medici* (n. 94; ill. 79), buona replica del noto ritratto del duca, di Simone Vouet, della scuola del Dosso e di un imitatore di Paolo Veronese, è un fortissimo *ritratto d' uomo* (n. 97) attribuito ancora al Moroni (ill. 141), ma nel quale il Morelli credè riconoscere un'opera di Girolamo Savoldo, questo poco noto, ma spesso vigoroso e suggestivo maestro.

Intanto l'ampia *Sala Terza* ci attende con le prime opere della gloriosa scuola veneziana. Il centro della vôlta di questa sala fu dipinto dallo scozzese Gavino Hamilton e rappresenta *la morte di Paride*. Altri tondi, rappresentanti *Paride istigato da Amore, il giudizio di Paride* e *il convegno con Elena*, sono dello stesso artista, mentre il tondo sulla finestra è opera di Vincenzo Camuccini e rappresenta *Archelao che consegna ad Ecuba il fanciullo Paride.*

Tre sole sculture, di poco valore, decorano la sala, l'una è una *Cerere* (n. CCLVIII) creduta dal Nibby opera greca, ma che sembra piuttosto lavoro romano del II secolo: e altre due rappresentano un *sileno seduto* (n. CCLIX) e una *testa di putto* (n. CCLX).

Intorno alla *Danae* del Correggio e ai due quadri di Paolo Veronese, è una nobile corona di opere specialmente veneziane che meglio definiscono la fisonomia propria di questa scuola gloriosa. Un *Cristo in croce* (n. 107) di Battista Zelotti,

50. — CANOVA: PAOLINA BORGHESE IN ASPETTO DI VENERE VINCITRICE. (Fot. Anderson).

quadro convenzionale e mal composto, mostra quanto poco profitto avesse fatto il maestro alla scuola di Paolo Veronese, ma è qui presso una mirabile *Sacra conversazione* (n. 157) di scuola veneta, che fu con qualche verosimiglianza attribuita a Lorenzo Lotto. Non appartiene a questo pittore, nè al Palma Vecchio, col quale pure ha non poche affinità, ma dev'essere opera di un condiscepolo di questi due grandi artisti, che dall' uno e dall'altro trasse molti caratteri. La pianta d'aranci dietro la Madonna è caratteristica della scuola veronese, e ad un maestro veronese si può verosimilmente assegnare il bel quadro, che è certamente un'opera sentita e vivace, nella quale la ricchezza dei colori che hanno degli strani richiami, si armonizza col movimento delle figure.

Sono ancora degni di nota un debole *ritratto* (n. 104) della scuola dei Bellini, una *Santa Caterina* (n. 111) di Federico Barocci, opera povera e convenzionale, ma che rivela la mano del maestro; due *teste* (n. 113) di Ludovico Carracci, studio dagli affreschi del Correggio a Parma; un potente e vigoroso *ritratto femminile* (n. 117) di Vincenzo Catena; un incerto *ritratto di donna* (n. 118) di Sofonisba Anguisciola e una mirabile *pecora* (n. 120), del Bassano, che mostra di essere uno studio dal vero per qualche composizione maggiore, ma ha una freschezza e una grazia non comuni al maestro.

Anche alla scuola dei Bellini sono da assegnarsi due quadri presso alle finestre, che si fanno riscontro: *Adamo ed Eva* (nn. 129, 131), povere cose, malamente disegnate e colorite. Marcello Venusti ha qui una copia (n. 133) della *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo, nella quale l'originale di S. Pietro in Montorio è stato riprodotto con semplici mezzi, ma con buon effetto.

Ed ecco la gloriosa *Sala Quarta*, ove le gemme più preziose della scuola veneziana risplendono di una luce mirabile. Tiziano, Giorgione, Lorenzo Lotto, mostrano qui i titoli di nobiltà della magnifica raccolta, ma sono ancora tutto intorno a loro altre degnissime ancelle di questa corte gloriosa.

La vôlta fu dipinta da Francesco Novelli e rappresenta *la favola di Psiche* nei diversi momenti: Psiche trasportata all'Olimpo, Venere che si lagna di Cupido a Giove; Giove che invita Mercurio alla ricerca di Cupido; Amore innanzi a Giove; Venere guidata da Mercurio al Consiglio degli Dei.

Una sola scultura, di assai poco valore, rappresentante *Ercole*, adorna il centro della sala.

Tra le pitture più notevoli sono qui, oltre quelle già descritte, un vivace bozzetto di Carletto Caliari, rappresentante *la predica di Gesù nel Tempio* (n. 145); una copia di una *Madonna* di Tiziano (n. 146), piuttosto grossolana, ma viva di colore; una *Adorazione dei Magi* (n. 150; ill. 144) del Bassano, composta con grande semplicità e colorita rapidamente con una bella vivezza; un vigoroso *ritratto* (n. 158) disgraziatamente assai guasto, di scuola veneziana, e una *Madonna col Bambino e S. Pietro* (n. 164) di Giovanni Busi, detto il Cariani (ill. 140), magistrale per il colore e pel giuoco delle luci, ma assai sgraziata e quasi volgare, probabilmente dipinta in età assai tarda.

Una lontana imitazione di Paolo Veronese è in una *Giuditta* di Fed. Galizia (n. 165) datata del 1601, nella quale la grande cura dei particolari disturba l'effetto dell'insieme. Sono inoltre degni di nota un *ritratto di donna* (n. 151) della scuola lom-

barda del XV secolo, che pur attraverso gli enormi guasti dei restauri rivela qua e là la mano di un finissimo maestro lombardo, una *Sacra conversazione* di Polidoro veneziano (n. 171 ; ill. 139), debole di colore e piuttosto materiale per l'aggruppamento, una *testa di donna* di scuola veneziana (n. 182; ill. 123) che ricorda lontanamente la scuola del Carpaccio, e un grande quadro del Caravaggio rappresentante *S. Anna, la Vergine e il Bambino* (n. 110), che è una delle migliori opere del maestro, quantunque per il suo eccessivo realismo sia stata tolta come scandalosa da un altare di San Pietro in Vaticano ove, in origine, era stata collocata.

Una *Madonna col Bambino*, della scuola del Francia (n. 168), quantunque abbia qualche tratto felice, è nel complesso un'opera debole di uno dei suoi tanti discepoli, che non tolse dal maestro nè il sentimento mite e soave, nè la grazia delle

51. — INGRESSO PRESSO LA PORTA PINCIANA. (Fot. A. J. R.).

figure. Guido Reni si mostra in un grande *Mosè* (n. 160) assai potente di disegno e di colorito, energico e rapido come nelle migliori opere della sua età migliore.

Pochi quadri, di poco valore, sono nel passaggio che conduce dalla terza alla quinta sala e fra questi un *paese* (n. 197) di Herman van Swanevelt, detto l'Eremita, due *paesaggi* (nn. 199, 200) del Patinier e una *Risurrezione di Gesù* (n. 203) di Federico Zuccaro.

Altri artisti ed altre scuole attendono nelle sale vicine a formar, per la loro parte, il grande quadro dell'arte italiana.

La *Sala Quinta* ha nella vôlta un affresco del Marchetti, che già decorò varie sale del pianterreno, rappresentante *Flora che s'incorona di fiori.*

Sono in questa sala molte opere del Garofalo, dello Scarsellino, di Dosso Dossi e del Mazzolino che abbiamo già osservato (vedi pag. 43 e seg.), e intorno a queste una raccolta assai interessante di quadri ferraresi che completano la fisonomia della nobilissima scuola.

Benvenuto Tisi ha una assai ricca collezione di opere autentiche e di scuola: tra le prime è certo assai significativo il quadro delle *Nozze di Canaan* (n. 204; ill. 103), a torto giudicato come un abbozzo, che è invece un quadro minuscolo, ma assai ben finito, vivo di colore e pieno di movimento. La *Vergine col Bambino* (n. 210) si mostra opera della giovinezza, quantunque assai stentata nelle forme, e dell'età matura, sotto l'influsso di Dosso Dossi, è una *Madonna coi santi Pietro e Paolo* (n. 213), di un colorito luminoso e vivace, ma duro di disegno e incerto. Alla sua scuola è stato assegnato un *Gesù con la Samaritana* (n. 221; ill. 104), che ci sembra invece un'opera autentica e caratteristica della sua vecchiaia.

52. — ANTICO INGRESSO DELLA VILLA. (Fot. A. J. R.).

Anche lo Scarsellino si presenta riccamente in questa sala e in modo non indegno. Oltre a una *Strage degli Innocenti* (n. 209) piuttosto confusa, il maestro ha una *Venere che piange la morte di Adone* (n. 212) assai accurata e abilmente dipinta, specialmente nel paesaggio, alla quale fa riscontro il *Gesù per la via di Emaus* (n. 226), notevole anch'esso per il paesaggio pieno di carattere e di forza.

È anche notevole in questa sala una *Madonna col Bambino* di Santi di Tito (n. 232 ; ill. 80) una delle poche composizioni di questo pittore, degne ancora di qualche considerazione.

La piccola *Sala Sesta*, raccoglie molte opere di scuole straniere, fiamminghe, tedesche e francesi, di non poco valore e di non poco interesse.

Nel soffitto è applicato un quadro di scuola veneta del XVIII secolo, rappresentante *un fanciullo che fa l'elemosina ad un mendicante.*

Un grande fiammingo, Pietro Paolo Rubens, ci mostra qui una *Visitazione di Santa Elisabetta* (n. 274; ill. 150), assai simile ad uno degli sportelli della famosa *Deposizione* da lui dipinta in Anversa circa il 1610. Nel quadro Borghese, che può considerarsi come la prima idea di questa rappresentazione, sono alcune varianti che lo rendono più semplice, ma quantunque questo motivo sia stato svolto più tardi in forma più completa, il quadro romano non è un abbozzo. Anteriore di poco all'anno 1610, esso può essere considerato ancora come un'opera della sua giovinezza: v'è infatti una ricerca di tinte ricche e variate, ancor lontane dallo sfavillare glorioso dell' età sua matura.

« Il quadro della galleria Borghese, scrisse Max Rooses nella sua ottima monografia sul Rubens, vivamente illuminato, presenta due macchie colorate, la veste rossa della Vergine e l' abito verde della serva. Il tocco è ben fuso, ma nulla si stacca con vigore. L'opera è senza effetto e senza gran merito: data dall' epoca della giovinezza del maestro e probabilmente è stata fatta in Italia: ma essa ha una importanza storica reale in quanto che mostra come nacque la famosa idea di una delle sue più belle opere ».

Tra le abbondanti opere minori sono ancora notevoli un *ritratto di Ludovico di Baviera* (n. 250; ill. 148) di scuola tedesca, eseguito con grande finezza, ma dal colorito livido e stentato; uno dei soliti *interni di antiquario* (n. 253) di Francesco Franck, dipinto con cura da miniaturista, ma freddo e senza spirito. Pietro Codde ha un *Corpo di guardia* (n. 272; ill. 153), che più che un quadro di genere è un ritratto di un capitano, tanto le altre figure sono oscure, in ombra e trascurate.

Peter de Hooch ha anch'esso uno dei suoi quadri d'interno, un *Flautista* (n. 269), di magistrale colorito, di effetti grandiosi, quantunque non tutto della istessa forza. La luce che piove da una finestra illumina in modo suggestivo la scena, più viva e più vera presso alla luce, meno accurata verso l'ombra, secondo un ammaestramento del Rembrandt, esagerato dai suoi imitatori. Un altro ricordo dell'arte del Rembrandt è in un'*Operazione chirurgica* (n. 273) di Lunders Gherrit, firmato e datato del 1648, di un colorito oscuro, ma assai espressivo.

Di un maestro poco conosciuto, Simone de Mailly di Châlons, sono due quadri interessanti per le varie attribuzioni che a lungo portarono. L'uno rappresenta la *Madonna Addolorata* (n. 280; ill. 156), l'altro l'*Ecce Homo* (n. 286; ill. 157), e furono assegnati volta a volta a Federico Zuccaro, alla scuola di Leonardo, a quella di Raffaello e a quella del Solario, sinchè si scoprì nel dietro della prima tavola la firma e la data del maestro: « Simone di Chalons in Champagne mi ha dipinto 1543 ».

Secondo il Frizzoni, la *Madonna Addolorata* sarebbe copia di un quadro del Solario, ora nella collezione Crespi a Milano, copia in cui manca la finezza dell'esecuzione e il sentimento dell'opera originale. Anche il *Cristo* deriverebbe, secondo il Frizzoni, da un quadro del Solario che il Frizzoni supponeva perduto, e che recentemente è stato riconosciuto in un Cristo della collezione Chérami di Parigi. Tanto nell'uno quanto nell'altro le varianti apportate dal copiatore non hanno nascosto le sue debolezze.

Poche altre cose notevoli sono in questa sala, ma non si può non notare un piccolo e interessante *ritratto di Carlo V* o *di Filippo il Bello* (n. 281; ill. 149) di scuola tedesca attribuito allo Strigel, il quale però, generalmente, è più geniale e più franco

del modesto pittore di questo quadro, e un chiaro *paesaggio* del Potter (n. 285; ill. 154) a torto assegnato da alcuni alla sua scuola. Notiamo anche un piccolo quadro di David Teniers, il giovane, rappresentante i *Bevitori* (n. 291), di una grandissima semplicità e di un effetto grandioso e simpatico.

La *Sala Settima* ha nel soffitto un *Giove e Calliope* di Benedetto Gagneraux, artista borgognone della fine del XVIII secolo, e nelle pareti, oltre i tre affreschi della scuola di Raffaello (vedi pag. 35), è una *Calisto cacciata da Diana* di Battista

53. — CASINO. (Fot. Anderson).

di Dosso (n. 304), notevolissima, come le altre opere di questo autore, per il vivo paese, grandemente luminoso.

Null'altro di notevole è in questa piccola sala, ma intanto, dopo la breve pausa, ci attende la *Sala Ottava*, ove la scuola toscana mostra le sue migliori opere. Il soffitto, che rappresenta *La fuga di Enea da Troia*, *Enea e Didone*, *Il convito di Didone*, *Enea ammonito da Mercurio a continuare il viaggio* e *La Morte di Didone*, è anch'esso del Conca.

La prima pittura non dà veramente una troppo buona impressione di questa sala: è un *Salvatore* (n. 306) di Carlo Dolci, esempio caratteristico della vuota e stucchevole arte del Dolci, il quale in quest'opera ha anche un pessimo disegno, specie nel naso, nella bocca e nella fronte, e il suo solito colore di porcellana.

Ma tutt'intorno sono il *tondo* di Botticelli, la *Sacra Famiglia* di Fra Bartolomeo

e dell'Albertinelli, la *Maddalena* e la *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto, gemme purissime della raccolta, cui non può nuocere la povertà dei compagni. Sono tra questi un *Incontro di Gesù e di Maria* (n. 309) di Girolamo Muziano, imitato da un quadro di Sebastiano del Piombo; una *Sacra Famiglia* (n. 313) di Scipione Pulzone, detto il Gaetano, assai povera cosa inspirata dall' arte del Barocci; una *Madonna* (n. 318; ill. 81) di Carlo Dolci, replica, tra le molte, di un suo solito quadro, diligente, ma vuota come l' originale; una *Madonna col Bambino e San Giovanni* (n. 320) di Girolamo Siciolante, accurato e vigoroso. La *Lucrezia* (n. 322) come la *Leda col cigno* (n. 323) del Vasari, sono opere decorative, senza alcuno spirito e senza nessun carattere.

La *Venere* di Luca Sunder, detto il Cranach (n. 326; ill. 147), è una caratteristica espressione della mitologia greca, secondo le idee dei pittori tedeschi, una Venere non sorta al puro bacio del sole e dell'onda, ma nata fra le brume di una terra fredda e oscura. Il grande cappello rosso, con le piume, ne accentua maggiormente la povera nudità. Il fondo è tenebroso, ma la pittura ha forza di piani. Il quadro è firmato e datato: la data è del 1531, la firma è il solito segno del pittore, un drago coronato.

Un' altra *Madonna* (n. 340; ill. 82) di Carlo Dolci fa riscontro al *Redentore*, ma, come esecuzione, è assai superiore, quantunque anche qui il colore sia duro e freddo: è questa una replica, di mano del maestro stesso, del noto quadro della Galleria Pitti.

Qui vicino è una *testa di vecchio* (n. 342) di Ludovico Carracci, abbozzo eseguito rapidamente, ma con molta forza di carattere, e vi è anche una buona copia delle *tre età dell'uomo* (n. 346), il famoso quadro di Tiziano, ora nella Galleria di Bridgwater, eseguita dal Sassoferrato. Alla scuola fiorentina appartiene un *Presepe* (n. 352; ill. 68) attribuito inverosimilmente per qualche tempo al Pollajuolo, opera materiale e rozza di un volgare pittore, che dall' imitazione delle opere dei maggiori toscani non seppe trarre nè una nota di colore nè una linea di buon disegno.

Accanto è una *Battaglia* (n. 393) di Salvator Rosa, eseguita, come parecchie delle sue migliori composizioni di questo genere, con facilità e rapidità, e piena di luce, di aria e di movimento.

La *Sala Nona*, che segue immediatamente a questa, ha nella vôlta una rappresentazione delle *Forze d'Ercole*, opera di Cristoforo Unterberger (1786).

Una sola scultura è nel centro della sala, ed è una *Zingarella* del XVI secolo.

Tra le pitture che fanno corona alla *Deposizione* di Raffaello, è una copia della *Fornarina* della Galleria Barberini, eseguita dal Sassoferrato, non da Giulio Romano come fu a torto creduto a lungo.

Pietro da Cortona ha un vigoroso *ritratto di Giuseppe Ghislieri* (n. 364), caratteristico specialmente pei bei riflessi dell'abito nero. Risente dell'imitazione di Van Dyck, ma è pur sempre un'opera degna di un grande ritrattista.

Una buona opera di scuola fiorentina, una *Madonna col Bambino e S. Giovanni* (n. 366), quantunque molto restaurata, mostra ancora qua e là il colore vivo e brillante di un pittore non volgare.

Tra le molte opere pregevoli di questa ricchissima sala sta degnamente un *ritratto di Orazio Giustiniani* (n. 376), opera vigorosa e robusta di Andrea Sacchi,

e accanto ad essa una delle migliori cose di Taddeo Zuccari, un *Cristo morto* (n. 398), che fu assai lodato anche dal Vasari.

Il *ritratto* (n. 399) di scuola umbra, che fu creduto rappresentasse Raffaello e si suppose anche opera dell'Urbinate stesso, è così male restaurato che non val quasi la pena di ricordarlo.

Della famosa *Santa Maria Maddalena* del Perugino, ora nella Galleria Pitti, è qui una buonissima copia antica (n. 402; ill. 57) fedele ed accurata nel disegno e nell'ottimo colorito. Non lo stesso si può dire di una *Madonna col Bambino* (n. 401) di scuola del Perugino, imitata da alcune composizioni di lui, ma in modo debole e stentato, e difettosa pure nel disegno.

Il n. 413 ci dà una copia veneziana del famoso *ritratto di Giulio II*, fatto da Raffaello, copia che ci mostra un'interpretazione veneziana, ricca di colore, dell'opera del Sanzio. A Innocenzo Francucci da Imola, il Venturi ha assegnato giustamente un *ritratto* (n. 416) attribuito prima al Garofalo, poi a Girolamo da Carpi, opera piena di vita e di carattere, quantunque un poco volgare.

La *Sala Decima* raccoglie non poche opere di scuole varie, di grandissimo valore, delle quali abbiamo già discorso. Ma oltre ai quadri maggiori di Lorenzo di Credi e del Sodoma, di Mariotto Albertinelli e di Giampietrino, del Bacchiacca e del Luini, del Solario e di Marco d'Oggiono, sono alcune altre opere degne di attenzione e di esame.

Tra queste è un *ritratto virile* datato del '510, della scuola dei Bellini (n. 445), che, quantunque difettoso nella costruzione, è eseguito con cura e con vigoria non comuni, e della stessa scuola è un interessante *ritratto del Petrarca* (n. 426; ill. 121) che reca l'iscrizione « Franciscus Petrarcha », e riproduce un ritratto comune del poeta. Qui presso è anche un buon *ritratto di donna* (n. 441) del Padovanino e una *Madonna col Bambino e San Giovanni* (n. 443) di Michele Ghirlandaio, discepolo di Ridolfo del Ghirlandaio e che fu chiamato dal Vasari « pittore di gran nome e uomo buono, religioso e pio ».

Un altro quadro del Sodoma è in questa stessa sala, una *Sacra Famiglia* (n. 469; ill. 117), assai guasto da volgari restauri, ma che rivela qua e là, specie nella testa della Vergine, l'antica bellezza onde un tempo doveva esser tutto avvivato.

Occorre anche ricordare in questa sala il *Davide con la testa di Golia* (n. 455) del Caravaggio; un *paesaggio* del Patenier (n. 465); un *Matrimonio di S. Caterina* (n. 466) di Innocenzo da Imola, dipinto sotto l'influsso del Garofalo, e una copia antica della famosa *Madonna di casa d'Alba* di Raffaello (n. 424; ill. 60).

Poche cose notevoli sono nella *Sala Undecima* che contiene opere di diverse scuole e di valore assai limitato. Tra queste sono due figure di *Apostoli* (nn. 37, 46) di scuola del Buonarroti, opere negligenti e materiali di due diversi artisti.

Si notano inoltre *due paesaggi* dello Swaneveld, detto l'Eremita (nn. 472, 473), alcune *vedute di Roma antica* di Guglielmo Baur, fra le quali una veduta dell'antica *facciata del Museo* (n. 519) interessante poichè rappresenta la costruzione del Vasanzio nel suo aspetto originario, tutta decorata di sculture e di bassorilievi, con l'ampia rampa d'accesso al pianterreno, sostituita poi dalla modesta scalinata.

È anche qui un *disegno* (n. 514; ill. 112) che portò lungamente il nome di Leonardo da Vinci: una fine *testa di fanciulla* che è certamente opera di scuola lom-

barda, forse di qualche discepolo di Leonardo, che dal grande maestro apprese qualche grazia, ma non la forza e la sicurezza del disegno.

Il Bode l'assegnò con sicurezza a Leonardo, ma questa attribuzione non è stata accettata da nessuno. Il Loeser l'indicò come opera del Boltraffio, ma a noi sembra più verosimile l'attribuzione suggerita dal Morelli che lo suppose di qualche imitatore di Bernardino de' Conti.

***

La magnifica collezione del cardinal Scipione Borghese, da pochi anni è diventata fortunatamente proprietà del Governo Italiano. Una legge illuminata e patriottica votata dal Parlamento, ha autorizzato lo Stato all'acquisto di questa preziosa Galleria che il patriottismo della casa Borghese non ha voluto, davanti alle tentatrici offerte di amatori stranieri, menomare in una sua parte qualunque. La bella raccolta, attraverso le tristi vicende della casa Borghese durante questi ultimi anni, è rimasta testimonio solenne d'una grandezza meravigliosa e fortunata, e l'acquisto di essa da parte dello Stato ha degnamente coronato un'opera così altamente patriottica. Con questo acquisto il Governo Italiano ha solennemente preso possesso di Roma in nome dell'arte, e quanti amano la patria e le nostre migliori glorie dovranno rallegrarsi di veder assicurata all'Italia, e intatta, la raccolta famosa, la *regina delle collezioni private*, l'unica raccolta romana degna di esser messa a confronto con le collezioni pubbliche di tutta l'Europa.

54. — FONTANA D'ESCULAPIO.

# NOTA BIBLIOGRAFICA


S. Francucci, *Canti* manoscritti. 1613.

Leporeo, *Villa Borghese :* Sestine. Roma, 1628.

P. Manilli (o Menilli), *Villa Borghese.* Roma, 1640.

Borsi, *Poema su Villa Borghese.*

D. Montelatici, *Villa Borghese, fuori di porta Pinciana.* Roma, 1700.

Sebastiani (de) Pietro, *Viaggio curioso de' Palazzi e Ville più notabili di Roma.* 1683.

Andrea Brigentio, *Villa Burghesia, vulgo Pinciana, poetice descripta.* Roma, 1716.

S. Avercampio, *Jacobi Menilli... descriptio villae Burghesiae.... latine ex italicis vexit....* con aggiunte. Lugduni Batavorum, 1723.

F. Parisi, *Descrizione della Galleria a villa Pinciana.* Roma, 1787.

— *Descrizione della stanza egizia, ivi.* Roma, 1782.

E. Q. Visconti, *Monumenti Gabini.* Roma, 1797.

L. Canina, *Nuove fabbriche di villa Borghese.* Roma, 1830.

Lamberti, *Statue di villa Borghese.* Roma, s. a.

A. Nibby, *Monumenti scelti della villa Borghese.* Roma, 1832.

E. Q. Visconti, *Monumenti Gabini della villa Pinciana.* Milano, 1835.

Meucci, *Il diritto del popolo romano sulla villa Borghese.* Roma, 1885.

A. Gennarelli, *La villa Pinciana e i diritti del popolo romano.* Roma, 1885.

(Pico Luri di Vassano) - L. Passerini, *La questione di villa Borghese.* Roma, 1885.

L. Vicchi, *Villa Borghese nella storia e nelle tradizioni del popolo romano.* Roma, 1885.

L. Vicchi, *La questione di villa Borghese,* nella « Nazione » di Firenze, 1885 (n. 265).

C. Ricci, *La Galleria Borghese in Roma,* nell' « Illustrazione Italiana » di Milano, 6 dic. 1891.

— *I quattro quadri che nella Galleria Borghese hanno surrogato il preteso Raffaello,* id., 24 aprile 1892.

A. Venturi, *La Casa dell'arte a villa Pinciana.* « Nuova Antologia », 1893.

— *Il Museo e la Galleria Borghese.* Roma, 1893.

G. Morelli, *Della pittura italiana... La Galleria Borghese.* Milano, 1897.

Carletta, *Villa Borghese,* in « Vita Italiana », 1897, VII.

S. Fraschetti, *La casa dell'arte,* in « Rivista d'Italia », 1900, I.

A. Jahn Rusconi, *Una festa dell'arte,* in « Rivista politica e letteraria », 15 giugno 1900.

— *Il Museo e la villa Borghese.* « Emporium », 1902, V.

Gerspach, *Le Musée et la Galerie Borghese,* in « Les Arts », Paris, 1902, avril.

A. Salvagnini, *Villa Borghese,* in « Lettura », Milano, 1902, IV.

W. Helbig, *Musées d' archéologie classique de Rome,* vol. II. Leipzig, 1903.

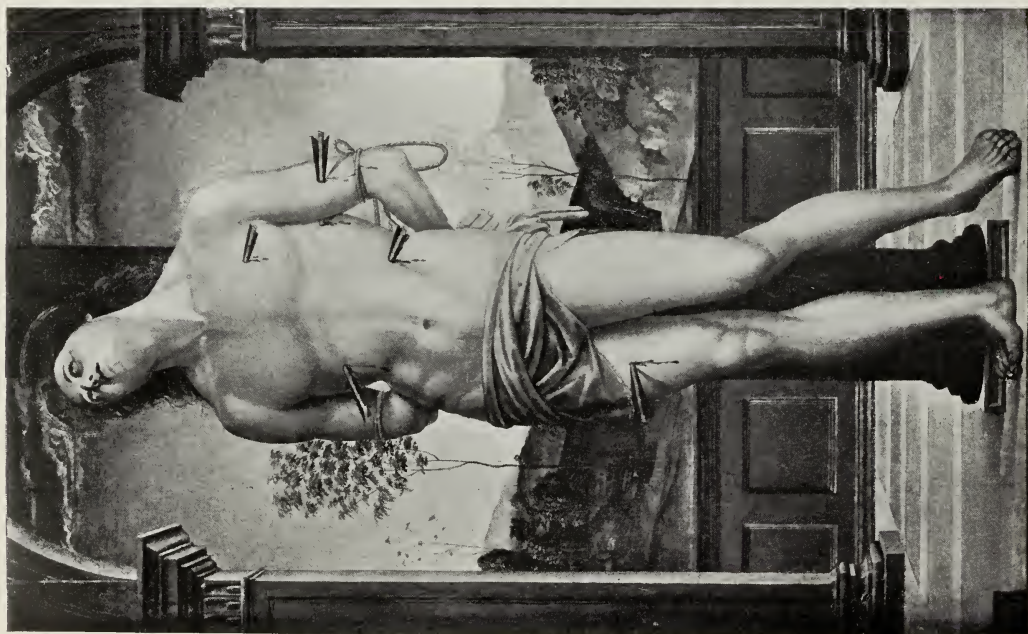
G. Giusti, *Guida storico-artistica della Galleria Borghese e della villa Umberto I.* Roma, 1903.

C. Ricci, *Magnificenza e gloria della Raccolta Borghese,* in « Giornale d'Italia », 10 aprile 1905.

G. Lafenestre et E. Richtemberger, *Rome. Les musées etc.* Paris, 1905.

# PITTURE

## SCUOLA UMBRO-ROMANA

55. — FIORENZO DI LORENZO:
CRISTO IN CROCE E SANTI.

56. — PERUGINO:
MARTIRIO DI S. SEBASTIANO

(Fot. Anderson).

57. — PERUGINO:
LA MADDALENA.

58. — RAFFAELLO (?):
RITRATTO

(Fot. Anderson).

59. — RAFFAELLO SANZIO: LA DEPOSIZIONE.

(Fot. Anderson).

60. — RAFFAELLO SANZIO:
COPIA DELLA
MADONNA DI CASA D'ALBA.

(Fot. Anderson).

61. — SCUOLA DI RAFFAELLO: IL BERSAGLIO DEGLI DEI.

(Fot. Anderson).

62. — SCUOLA DI RAFFAELLO: ALESSANDRO E ROSSANE.

(Fot. Anderson).

63. — SASSOFERRATO :

LA VERGINE COL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

64. — CAGNACCI :

SIBILLA.

# SCUOLE TOSCANE

## FIORENTINA E SENESE

65. — SANDRO BOTTICELLI:

LA VERGINE COL BAMBINO E CORO D'ANGELI.

66. — LORENZO DI CREDI (?):

SACRA FAMIGLIA.

67. — LORENZO DI CREDI:
LA VERGINE COL BAMBINO
E S. GIOVANNI.

(Fot. Anderson).

68. — SCUOLA FIORENTINA :

PRESEPIO.

(Fot. Anderson).

69. — PIERO DI COSIMO (?):

LA VERGINE E S. GIOVANNI ADORANO IL BAMBINO.

70. — FRA BARTOLOMEO E M. ALBERTINELLI:
SACRA FAMIGLIA.

(Fot. Anderson).

71. — RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO :

S. CATERINA.

(Fot. Anderson).

72. — BACCHIACCA :
STORIA DI GIUSEPPE EBREO.

(Fot. Anderson).

73. — BACCHIACCA :
STORIA DI GIUSEPPE EBREO.

74. — ANDREA DEL SARTO:
LA MADDALENA.

(Fot. Anderson).

75. — ANDREA DEL SARTO: (Fot. Anderson).
MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNI.

76. — COPIA ANTICA DA ANDREA DEL SARTO:
LA VERGINE COL BAMBINO ED ANGELI.

77. — FRANCIABIGIO : VENERE.

(Fot. Anderson).

78. — PONTORMO :
RITRATTO DEL CARDINALE CERVINI.

(Fot. Anderson).

79. — BRONZINO :
RITRATTO DI COSIMO I DE' MEDICI

80. — SANTI DI TITO:

LA VERGINE COL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

81. — CARLO DOLCI:

LA VERGINE COL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

82. — CARLO DOLCI:

MADONNA DETTA DEL DITO.

83. — SIMONE MARTINI :
MADONNA COL BAMBINO.

84. — BALDASSARRE PERUZZI :

VENERE.

(Fot. Anderson).

# SCUOLE BOLOGNESI

85. — F. FRANCIA (?):
MADONNA COL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

86. — F. FRANCIA:
MARTIRIO DI S. STEFANO.

87. — SCUOLA DEL FRANCIA :

LA VERGINE COL BAMBINO.

88. — ANNIBALE CARRACCI:
DEPOSIZIONE.

(Fot. Anderson).

89. — ALBANI :

LA TOLETTA DI VENERE.

(Fot. Anderson).

90. — ALBANI :

VENERE ED ADONE.

(Fot. Anderson).

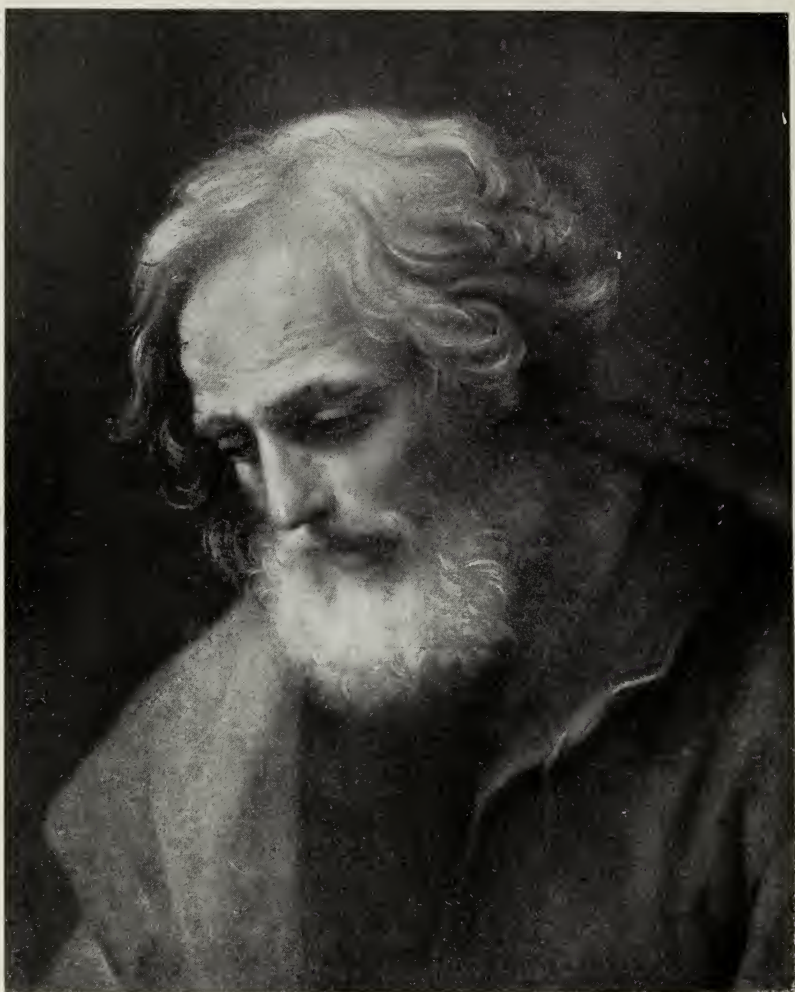
91. — LUDOVICO CARRACCI :

ESTASI DI S. CATERINA.

(Fot. Anderson).

92. — DOMENICHINO : LA CACCIA DI DIANA. (Fot. Anderson).

93. — DOMENICHINO:

PARTICOLARE DELLA CACCIA DI DIANA.

(Fot. Anderson).

94. — GUIDO RENI:

S. GIUSEPPE.

(Fot. Anderson).

95. — DOMENICHINO :

SIBILLA CUMANA.

(Fot. Anderson).

# SCUOLA FERRARESE

96. — DOSSO DOSSI:

LA MAGA CIRCE.

(Fot. Alinari).

97. — DOSSO DOSSI:

DAVID CON LA TESTA DI GOLIA.

(Fot. Anderson).

98. — DOSSO DOSSI:
LA VERGINE COL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

99. — SCARSELLINO:
SACRA FAMIGLIA.

100. — G B. ORTOLANO: DEPOSIZIONE.

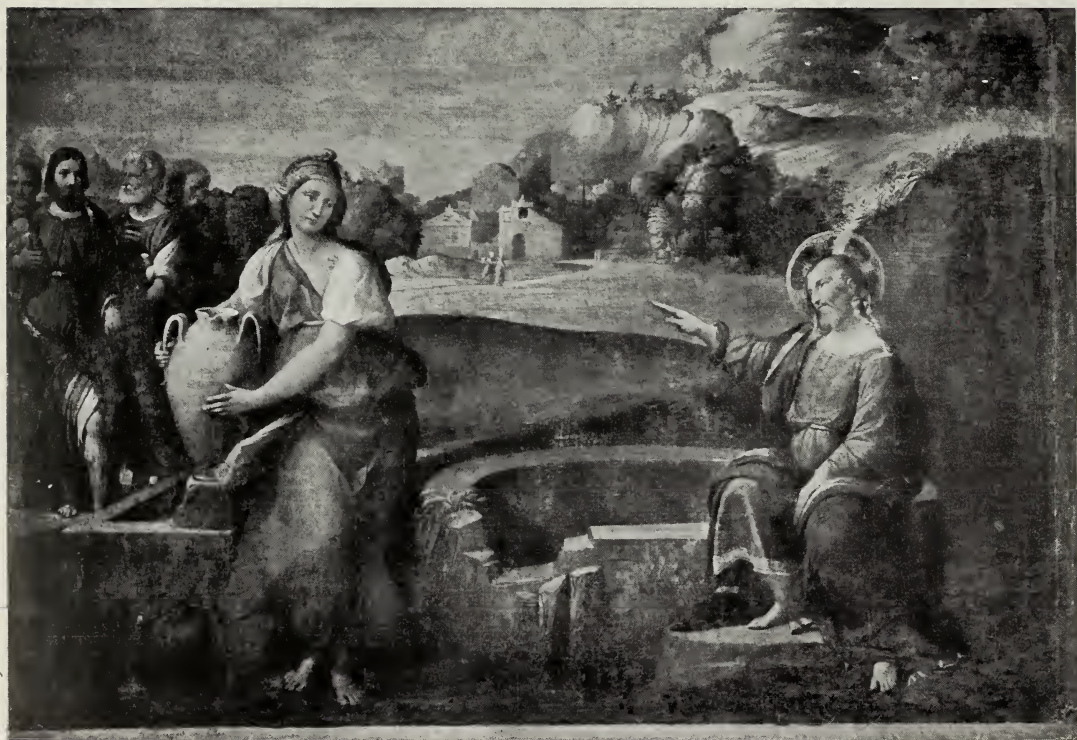
(Fot. Anderson).

101. — MAZZOLINO: ADORAZIONE DEI MAGI.

102. — GAROFALO:

LA VERGINE COL BAMBINO E VARI SANTI.

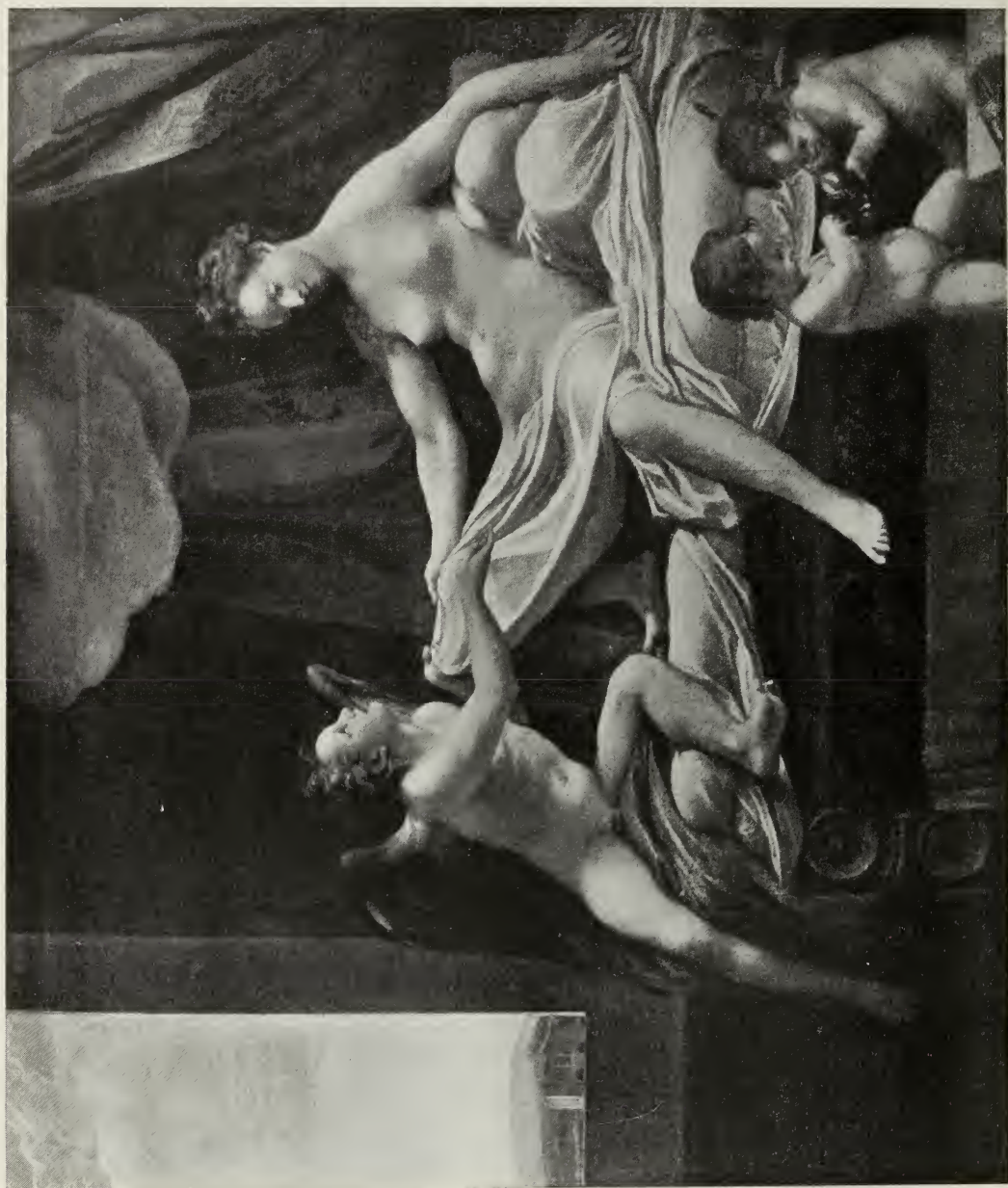
(Fot. Anderson).

103 — GAROFALO: LE NOZZE DI CANAAN.

104. — GAROFALO: GESÙ CON LA SAMARITANA. (Fot. Alinari).

# SCUOLA PARMIGIANA

105. — FR. MAZZOLA, DETTO IL PARMIGIANINO: RITRATTO.

(Fot. Anderson).

106. — FR. MAZZOLA, DETTO IL PARMIGIANINO: RITRATTO

107. — CORREGGIO : DANAE. (Fot. Anderson).

108. — CORREGGIO: PARTICOLARE DELLA DANAE. (Fot. Alinari).

109. — CORREGGIO: PUTTI DEL QUADRO DELLA DANAE.

110. — LA MADDALENA.

COPIA DA DIPINTO ATTRIBUITO

AL CORREGGIO.

(Fot. Anderson).

# SCUOLA LOMBARDA

111. — SCUOLA DI LEONARDO:
LEDA.

(Fot. Anderson).

112. — SCUOLA DI LEONARDO :
TESTA DI DONNA (DISEGNO).

(Fot. Anderson).

113. — ANDREA SOLARIO:

PORTACROCE.

(Fot. Anderson).

114. — MARCO D'OGGIONO :
IL SALVATORE.

(Fot. Anderson).

115. — SCUOLA DI B. LUINI :
S. AGATA.

116. — GIAMPIETRINO :

LA VERGINE E IL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

117. — G. A. BAZZI, DETTO IL SODOMA: SACRA FAMIGLIA.

(Fot. Anderson).

118. — G. A. BAZZI, DETTO IL SODOMA: PIETÀ.

119. — SOFONISBA ANGUISCIOLA:

AUTORITRATTO.

(Fot. Anderson).

SCUOLE VENETE

120. — ANTONELLO DA MESSINA : RITRATTO.

(Fot. Anderson).

121. — SCUOLA DEL BELLINI : PETRARCA.

122. — P. F. BISSOLO: LA VERGINE COL BAMBINO.

(Fot. Anderson).

123. — SCUOLA VENEZIANA: LA VERGINE (FRAMMENTO).

124. — GEROLAMO SAVOLDO: TESTA DI GIOVANE.

(Fot. Anderson).

125. — PALMA VECCHIO: LUCREZIA

126. — PALMA VECCHIO: LA VERGINE COL BAMBINO E SANTI.

127. — LORENZO LOTTO: LA VERGINE TRA I SANTI ONOFRIO E BERNARDINO.

128. — LORENZO LOTTO :

RITRATTO.

(Fot. Anderson).

129. — GIORGIONE (?):

RITRATTO.

130. — SCUOLA DEL GIORGIONE: GIUDITTA.

(Fot. Anderson).

131. — TIZIANO : AMOR SACRO E AMOR PROFANO.

132. — TIZIANO :

PARTICOLARE DEL QUADRO

AMOR SACRO E AMOR PROFANO.

(Fot. Anderson).

133. — TIZIANO:
PARTICOLARE DEL QUADRO
AMOR SACRO E AMOR PROFANO.

(Fot. Anderson).

134. — TIZIANO:
PARTICOLARE DEL QUADRO
VENERE CHE BENDA AMORE

135. — TIZIANO:

VENERE CHE BENDA AMORE.

(Fot. Anderson).

136. — TIZIANO:

S. DOMENICO.

(Fot. Anderson).

137. — BONIFACIO: GESÙ CON LA FAMIGLIA DEI ZEBEDEI. (Fot. Anderson).

138. — BONIFACIO: RITORNO DEL FIGLIO PRODIGO. (Fot. Anderson).

139. — POLIDORO VENEZIANO: SANTA CONVERSAZIONE. (Fot. Anderson).

140. — CARIANI: LA VERGINE COL BAMBINO E S. PIETRO. (Fot. Anderson).

141. — G. B. MORONI:

RITRATTO.

(Fot. Anderson).

142. — PAOLO VERONESE :

S. GIOVANNI NEL DESERTO.

(Fot. Anderson).

143. — PAOLO VERONESE:

S. ANTONIO CHE PREDICA AI PESCI.

(Fot. Anderson).

144. — GIACOMO BASSANO: L'ADORAZIONE DEI MAGI.

(Fot. Anderson).

145. — GIACOMO BASSANO: L'ULTIMA CENA.

(Fot. Anderson).

146. — PADOVANINO :

MINERVA.

(Fot. Anderson).

# SCUOLE STRANIERE

147. — CRANACH ·

VENERE.

(Fot. Anderson).

148. — SCUOLA TEDESCA :

RITRATTO DI LUDOVICO DUCA DI BAVIERA.

(Fot. Anderson).

149. — STRIGEL :

CARLO V O FILIPPO IL BELLO.

(Fot. Anderson).

150. — RUBENS :

VISITA A S. ELISABETTA

(Fot. Anderson).

151. — ANTONIO VAN DYCK:
LA DEPOSIZIONE.

152. — ANTONIO VAN DYCK (?):

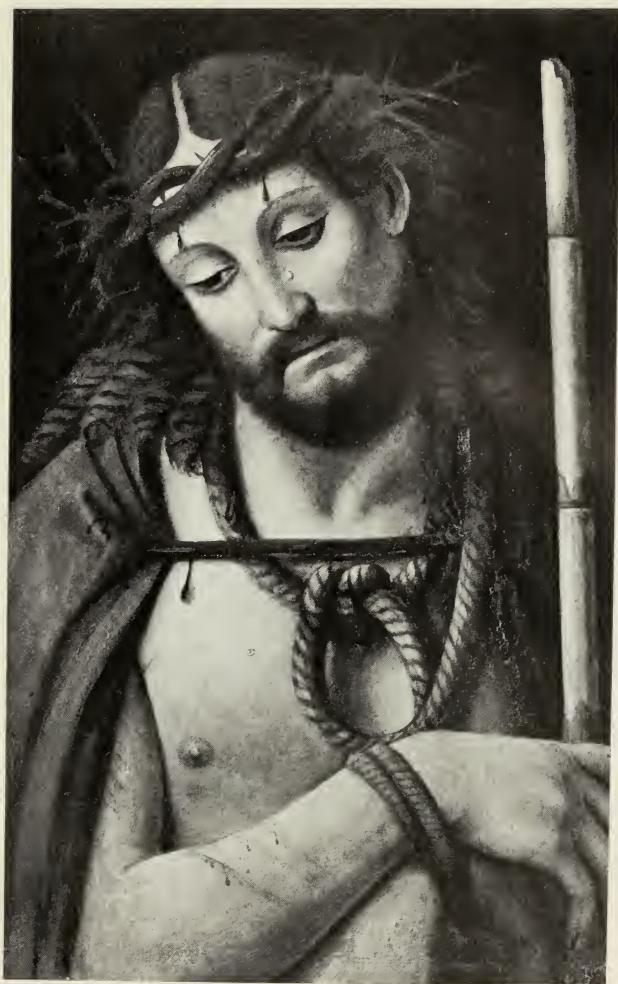
CROCIFISSO.

(Fot. Anderson).

153. — CODDE: UN CORPO DI GUARDIA. (Fot. Anderson).

154. — P. POTTER: PAESAGGIO. (Fot. Anderson).

156. — SIMONE DI CHALONS:
L'ADDOLORATA

(Fot. Anderson).

157. — SIMONE DI CHALONS:

ECCE HOMO

(Fot Anderson).

155. — GHERARDO DELLE NOTTI :

CONCERTO.

(Fot. Anderson).